3. *Consolidare și stucco*

3.1 *Materiale de consum*

Bureți	n. 40
Perii moi cu mîner	n. 6
Pensule din păr de porc	n. 30
Pensule pentru clei	n. 30
Pensule plate din păr de porc	n. 30
Vată	kg 50
Folii de polietilenă	m² 200
Pisla	m² 20
Hîrtie japoneză	f. 50
Smirghel	f. 30
Bandă adezivă	rulouri 40
Clei	kg 40
Melasă	kg 20
Oțet	l 40
Fiere de bou	l 20
Vinavil (emulsie vinilică)	kg 40
Primal AC 33 (emulsie acrilică)	kg 20
Var stins	m³ 1
Nisip	m³ 1
Praf de marmură	m³ 0,5
Puzzolană	m³ 0,5
Carbonat de calciu	kg 50
Cazeină	kg 30
Tifon	m² 200
Pînză de cînepă	m² 200
Împîslitură de sticlă (300—400 g/m²)	m² 200
Foi Ayrex de 2 mm grosime (clorură de polivinil expandată)	m³ 100
Foi de Frigolit de 2mm grosime (polistiren expandat)	m² 200
Araldite LY 554 și catalizator	kg 150
Paraloid B 72	kg 30
Solvenți pentru Paraloid	l 200
Fagure de diferite grosimi	m² 100

4. *Curățare, reintegrare și fixare*

4.1 *Materiale de consum*

Vată	kg 50
Bureți	n. 30
Bastonașe pentru curățat	n. 100
Hîrtie japoneză	f. 50
Paraloid B 72	kg 30
Hîrtie sticlată	f. 30
Smirghel	f. 30
Pongo	
Cretă	kg 10
Sichozell	kg 2
Gumă moale	kg 5
Tricloretan	l 20
Thinner celulozic	l 100
Acetonă	l 50
Alcool pur	l 20
Alcool denaturat	l 20
Amoniac	l 15
Dimetilforamidă	l 10
Butilamină	l 10
Acid formic	l 5
Acetat de amil	l 10
Tricloroetilenă	l 10

Tetraclorură de carbon	l 10
Culori acuarelă*	seria 10
Culori vernis	seria 10
Pigmenți praf	g 100/culoare
Cale	m² 50
Pensule de retuș**	n. 60
Perii	n. 50
Perii rotunde	n. 50
Perii din păr de jder	n. 20
Malstock	n. 10

5. *Relevee și documentație*

5.1 *Aparate*

Termohigrografe	n. 20
Higrometre de suprafață	n. 1
Psicrometre	n. 1
Termometru de suprafață	n. 1
Planșetă de desen	n. 1
Echiere	n. 4
Echiere în T	n. 2
Metru dublu	n. 4
Ruletă	n. 1
Rapidografe	n. 6
Echipament fotografic	n. 1

5.2 *Materiale de consum*

Hîrtie de desen	m² 40
Hîrtie milimetrică	f 40
Cale transparent	m² 40
Creioane	n. 30
Stilouri cu mai multe culori	n. 40
Crete colorate	n. 40
Gume	n. 10
Cărbune	n. 40
Trame	n. 10
Trame colorate	n. 20

6. *Pensule*

6.1 *Pentru retuș*

nr. 12
nr. 11
nr. 8

Pensule din păr de jder pentru glasiu, de trei mărimi.

6.2 *Pentru frescă*

nr. 20
nr. 16
nr. 14

6.3 *Pentru fixare*

Pensule din păr de jder de 4 sau 5 cm.

6.4 *Pentru aplicarea adezivului*

Pensule rotunde de 6 cm
Pensule din păr de porc de 6 cm

---

* Pentru detalii despre culori și pigmenți, vezi mai jos punctul 7.

** Pentru detalii despre pensule și perii, vezi mai jos punctul 6.

7. *Culori*

7.1 *Acuarelă*
Roşu de cadmiu
Viridian (oxid de crom hidratat)
Albastru ultramarin
Negru ivoriu
Ocru galben
Pămînt de Siena natural
Pămînt de Siena ars
Pămînt de umbră naturală
Pămînt de umbră arsă
Oxid de crom
Roşu englez
Roşu veneţian

7.2 *Culori pentru vernis* (în tub)
Alb de titan
Galben de cadmiu deschis
Galben de cadmiu mijlociu
Galben de cadmiu închis
Galben de cadmiu oranj
Roşu de cadmiu
Brun de garanţă
Verde de smaragd
Albastru ultramarin
Negru ivoriu
Pămînt de Siena natural
Pămînt de Siena ars

7.3 *Pigmenţi pudră pentru frescă*
Negru de viţă
Negru ivoriu
Alb Sf. Ioan
Ocru galben
Roşu de cadmiu
Viridian
Pămînt verde
Albastru ultramarin
Tête-de-nègre
Pămînt de Siena natural
Pămînt de Siena ars
Pămînt de umbră naturală
Pămînt de umbră arsă

EXTRASE DIN PRINCIPALELE IZVOARE SCRISE PRIVIND ISTORIA TEHNICILOR PICTURII MURALE

Notă — Reproducem aici cîteva din vechile texte fundamentale descriind tehnicile picturii murale — şi în special frescă — după ediţiile clasice ale acestor texte. Pentru informaţii şi note mai detaliate, cititorul este invitat să consulte diversele ediţii, cu traduceri şi comentarii, menţionate în Bibliografie.

VITRUVII POLLIONIS. *De architectura, Libri X*

(extrase din Cartea a VII-a — Prefaţă. Capitolele III şi IV; Editura Academiei, Bucureşti 1964; traducere de G. M. Cantacuzino, T. Costa şi G. Ionescu)

Cartea a VII-a. *Despre suprafeţe şi pardoseli*
Prefaţă (p. 307)

. . . . . .

26 — Cum dar şi bătrînii noştri, destul de mulţi după amintirea noastră, se află a fi fost arhitecţi mari nu mai puţin decît grecii, dar dintre ei puţini au lăsat scrieri, am crezut de datoria mea să nu păstrez tăcerea, ci să scriu şi să tratez metodic fiece subiect în cîte o carte.

Astfel, întrucît am arătat în cartea a şasea regulile clădirilor particulare, în aceasta, care e după număr a şaptea, voi vorbi despre lucrările de finisaj, în ce chip pot avea şi frumuseţe, şi trăinicie.

Capitolul III. Despre dispoziţia plafoanelor boltite, despre tencuieli şi îmbrăcăminţi (pp. 312 — 313)

. . . . . .

9 — Apoi pe intradosul plafonului astfel boltit să se execute mai întîi un strat de tencuială brută, groasă, apoi un strat neted de tencuială din mortar de var şi nisip şi, în sfîrşit, un al treilea strat fin, executat cu mortar de marmură cernută.

10 — După terminarea plafoanelor boltite urmează construirea, la nivelul planului lor de naştere, a cornişelor, care trebuie să fie cît mai uşoare şi mici, căci dacă sînt mari şi proeminente — aşa cum le făceau cei vechi — greutatea le trage în jos şi le face să cadă.

11 — De aceea, e bine ca ele să fie făcute din stuc de marmură cernută şi fără ghips, care le-ar face să se usuce prea repede: de asemenea, să se execute cu grijă şi să fie trase toate dintr-o dată, pentru ca priza şi uscarea să se facă în mod egal şi în acelaşi interval de timp.

12 — În ce priveşte mulurile cornişelor, acestea sînt uneori netede, alteori cizelate. În sălile în care urmează să se facă foc sau în care va fi nevoie de lumini multe, ele trebuie făcute netede, pentru a fi mai uşor de curăţat. De altfel, din cauza albului lor sclipitor, stucaturile se murdăresc nu numai de fumul din clădirile din care fac parte, ci şi dintr-altele.

13 — În încăperile de vară sau în exedre, unde nu e fum deloc, acolo trebuie cizelate.

14 — Pereţii se vor tencui mai întîi cu un strat de mortar grăunţos, de var cu nisip, peste care se vor întinde treptat alte straturi, în aşa fel ca în sensul lungimilor suprafeţelor să se potrivească după dreptar sau sfoară întinsă, în sensul înălţimilor după firul cu plumb, iar în ce priveşte unghiurile să răspundă la echer, căci numai astfel înfăţişarea picturală a interioarelor va fi fără cusur.

15 — Peste primul strat de mortar grăunţos, se vor întinde un al doilea, subţire, apoi, peste acesta, abia zvîntat un al treilea. Astfel cu cît tencuirea cu mortar de nisip va fi mai adîncă, cu atît tăria lucrării va ţine mai mult în timp.

16 — După executarea celor trei straturi de tencuială cu mortar de nisip (în afară de stratul iniţial), se vor începe spăcluielile. Un prim strat de spăcluială se va face cu mortar uşor

grăunţos de marmură, care trebuie astfel potrivit încît, atunci cînd e frămîntat, să nu se ia pe mistrie, ci fierul să lasă curat din bazinul de frămîntare.

Cînd stratul de spăcluială grăunţoasă se va fi fost întins şi aproape uscat, se va întinde un al doilea din mortar de marmură de grosime medie. În sfîrşit, după ce şi acesta va fi fost terminat şi bine frecat, se va întinde un al treilea, mai subţire.

17 — Astfel, cînd pereţii vor fi fost întăriţi cu trei straturi de mortar de nisip şi cu tot atîtea de mortar de marmură, ei nu vor suferi crăpături, nici alte stricăciuni, ci fondul fiind întărit prin batere masivă, iar spăcluiala de marmură albă fiind şi ea bine lustruită, prin aplicarea culorilor în tencuială vor căpăta o înfăţişare strălucitoare.

18 — Iar culorile, cînd sînt aplicate cu grijă pe zidul umed, nu se desprind, ci rămîn fixate pentru totdeauna.

19 — Aceasta pentru că varul, devenit poros prin pierderea apei în cuptor, absoarbe însetat lucrurile care din întîmplare vin în contact cu el şi, luînd prin amestec germeni sau principii de la alte forţe, întărîndu-se odată cu ele în toate elementele din care e format, se reconstituie prin uscare de parcă însuşirile căpătate ar fi proprii naturii sale.

20 — De aceea tencuiala de stuc care a fost bine făcută nu devine zgrunţuroasă şi cînd se curăţă nu-şi pierde culorile decît dacă acestea au fost întinse fără grijă şi pe uscat.

21 — Aşadar, dacă tencuiala va fi făcută aşa cum s-a scris mai sus, ea va putea avea şi tărie şi strălucire, şi durată în stare să ţină de-a lungul vremii.

22 — Dacă însă se va aşterne un singur strat de mortar de var cu nisip şi unul singur de marmură măruntă, din cauza subţirimii, avînd mai puţină tărie, tencuiala se va rupe lesne şi nu va căpăta prin lustruire strălucirea potrivită.

Căci, într-adevăr, precum o oglindă de argint făcută dintr-o foaie subţire are reflexe mai puţin strălucitoare, nehotărîte şi fără putere, dar una făcută solid, cu suprafaţa lustruită din toate puterile, redă celor ce o privesc imagini de înfăţişare strălucită şi limpezi.

La fel şi tencuielile de stuc: cele făcute cu mortar subţire nu numai că au crăpături, ci şi pier repede, dar cele întemeiate pe soliditatea stucului făcut cu nisip şi cu marmură au o mare grosime şi, supuse unei lustruiri repetate, nu numai că sînt strălucitoare, ci chiar redau, prin aceasta, celor care le privesc imagini precise.

23 — Cît priveşte pe stucatorii greci, ei fac lucrări solide întrebuinţînd nu numai aceste procedee: astfel, după ce au aşezat bazinul de frămîntare, aruncînd în el împreună nisipul şi varul, recurg la o echipă de oameni care bat mortarul cu maiuri de lemn şi numai după această batere în cadenţă îi folosesc.

/Acest stuc a atît de bine făcut/încît unii dezlipesc cruste de pe pereţii vechi şi le întrebuinţează ca dale de pardoseală.

Cît priveşte stucul însuşi, el este întins pe pereţi în formă de panouri pătrate sau ovale ca o oglindă şi are pe margini chenare în relief.

. . . . . .

Capitolul al IV-lea. Cum trebuie făcute tencuielile în locuri umede (pp. 314 — 315)

1 — Am spus cum trebuie făcute tencuielile în locuri uscate: acum voi expune ce măsuri trebuie luate pentru ca tencuielile ce urmează a se executa în locuri umede să poată dura fără cusur.

2 — În primul rînd, în încăperile care vor fi la nivelul solului, deasupra pardoselii, pe o înălţime cam de trei picioare, să se pună în mortarul de tencuială, în loc de nisip, ţiglă pisată, pentru ca aceste părţi ale pereţilor să nu fie stricate de umezeală.

3 — Dacă însă vreun perete e umed fără încetare, atunci cu puţin îndărătul lui să se facă un alt perete subţire, depărtat de cel dintîi cît vor îngădui împrejurările, şi între cei doi pereţi să se sape mai jos de nivelul camerei un şanţ de scurgere avînd răsuflători în afară. Pe urmă, după ce al doilea perete va fi zidit întreg în înălţime, să se facă în partea de jos orificii de aspiraţie; căci dacă umezeala n-are şi sus şi jos o ieşire prin răsuflători, ea se va întinde totuşi în noua zidire.

4 — După acestea, să se întindă pe perete un prim strat de mortar de var amestecat cu ţigle sparte şi pe urmă să se execute tencuiala după normele ştiute.

5 — Dar dacă spaţiul nu îngăduie executarea unui zid suplimentar, atunci să se sape şanţuri de scurgere prevăzute cu răsuflători spre un loc deschis. Pe urmă să se ia ţigle de două picioare şi să se rezeme cu o parte a lor pe marginea şanţului de scurgere, iar sub cealaltă parte să se ridice socluri de cărămidă de opt degete. Între aceste ţigle şi perete să se lase un spaţiu larg de cel puţin o palmă.

6 — Peste aceste ţigle să se aşeze vertical, prinzîndu-se de un perete cu cuie, de jos pînă sus, alte ţigle cu picioare, ale căror feţe interioare se vor smoli cu grijă pentru a nu prinde apă.

7 — În plus, atît jos cît şi sus, la nivelul planului de naştere al plafonului boltit, să se facă răsuflători.

8 — Partea dinspre încăpere a peretelui de ţigle se va unge cu lapte de var, ca să adere la tencuială căci ţiglele, uscate prin ardere în cuptoare, nu pot nici primi nici reţine tencuiala decît prin intermediul varului întins pe ele, care serveşte de aglutinant. O dată stratul de bază întins, în loc de mortar de var cu nisip, tencuiala trebuie făcută din mortar de var cu ţiglă pisată, iar toate celelalte operaţii să se facă aşa cum s-a scris mai sus privitor la tencuielile de stuc.

9 — În privinţa /pereţilor/ înşişi, ornamentele de stuc cu care urmează să fie împodobiţi trebuie compuse şi potrivite scopului, în aşa fel ca să aibă o înfăţişare demnă în raport cu locul pe care îl ocupă şi să nu fie în dezacord cu funcţia încăperilor.

10 — În tricliniile de iarnă nu e nevoie de un decor rafinat în compoziţii sau de înfăţişare solemnă, nici de cornişe sau bolţi, căci acestea se strică de fumul focului şi de abundenţa fuminginii torţelor.

11 — În aceste săli, dimpotrivă, se vor aplica peste tencuieli panouri făcute din stuc amestecat cu negru de fum şi între acestea compartimente colorate cu sil sau chinovar. Plafoanele se vor face netede şi lustruite.

12 — Pentru executarea pardoselilor nu va fi neplăcut, dacă vrea cineva să-şi dea osteneala, să aplice o metodă utilă şi foarte economică, pe care o folosesc grecii pentru încăperile de iarnă...

PLINIUS

Historia Naturalis

XXI. 49 Iată cum se obţine ceara. Mai întîi se spală bine fagurii storşi cu apă şi se lasă la uscat timp de trei zile într-un loc întunecos. A patra zi se pun într-o oală nouă de lut aşezată pe foc, apa acoperindu-i, apoi se cern printr-un coş.

Ceara se retopeşte iar în aceeaşi oală şi aceeaşi apă, se varsă apoi în alte oale unse cu miere, umplute cu altă apă rece. Ceara numită punică e cea mai bună din toate. Cea din Pont, cînd e curată, vine pe locul al doilea; ea e cea mai galbenă şi are miros de miere. Ceea ce mă mir este faptul că nu o strică mierea otrăvitoare pe care o conţine. Pe locul trei se află ceara din Creta. Aceasta conţine foarte mult propolis. Am mai vorbit despre această substanţă cînd am vorbit despre albine. Ceara din Corsica e ultima; cînd e obţinută din cimişir i se atribuie şi unele calităţi medicinale.

Iată procedeul de a pregăti ceară punică. După ce ceara galbenă a fost lăsată de mai multe ori în aer liber, se fierbe în apă de mare luată din larg şi i se adaugă salpetru. Cu lingura se ia spuma sau partea albă a cerii, apoi se varsă într-un vas unde se află puţină apă rece; se retopeşte cu apă de mare, după care se lasă vasul să se răcească. Această operaţie se repetă pînă de trei ori; această ceară se expune apoi la soare şi la lumina lunii pe un grătar de stuf: luna o albeşte iar soarele o usucă. Ca să nu se lichefieze, se acoperă cu o pînză fină. După ce a fost încă o dată expusă la soare, se recoltează; acuma e absolut albă. Această ceară punică e foarte folositoare în medicină. Ceara se înnegreşte amestecînd-o cu cenuşă de hîrtie; se înroşeşte prin amestec cu *anchusa*. Se poate vopsi în mai multe culori. E folosită pentru a modela figuri şi pentru o altă mulţime de întrebuinţări, chiar la lăcuirea zidurilor şi a armelor. În ce priveşte amănuntele despre miere şi albine, am vorbit cînd am scris despre natura acestor insecte. Iată cu aproximaţie tot ce am avut de spus despre grădini.

XXXV. 31. Din toate culorile, cele care preferă creta şi care nu aderă pe o tencuială umedă sînt *purpurissum, indicum, ceruleum, melinum, appianum, auripigmentum* şi *ceruza*.

Din contră, ele se prind pe ceară în picturile numite ceruite cu care se acoperă nu numai zidurile, ci şi galerele şi chiar corăbiile de transport; pictăm spre primejdia noastră teatrul şi chiar rugurile; se pleacă la bătălie spre dezastru într-un fel împodobit. Această mulţime şi varietate de culori ne face să admirăm pe înaintaşii noştri.

XXXVI. 55. Cauza care face ca la Roma să se ruineze casele se găseşte în compunerea cimentului, din care se fură var. Cu cît mortarul e mai vechi, cu atît e mai bun. Vechile legi pentru construcţii prevedeau ca un constructor să nu folosească mortarul sub trei ani. În felul acesta nu mai crăpau zidurile. Tencuiala exterioară nu poate fi strălucitoare fără a avea trei straturi de nisip şi două de marmură pisată. În locuri mlăştinoase sau vecine cu marea, trebuie să adăugăm mortarului cioburi mărunţite. Grecii macină totdeauna mortarul, şi cu stîlpi de lemn tencuiala pe care intenţionează să o aştearnă pe zid. În ce priveşte marmura, se ştie bine că nu se fixează dacă nu se prinde de mistrie. Dimpo-

trivă, dacă vrem tencuială nedrișeuită, trebuie ca varul macerat să se prindă și el de mistrie ; însă varul macerat să fie luat din bulgări.

Tencuiala templului Minervei, construit la Elis de Panenus, fratele lui Phidias, e compusă, precum se zice din șofran și lapte ; astfel, cînd tencuiala se freacă cu degetul udat cu salivă, conține încă mirosul și savoarea șofranului.

Despre Maltha

Maltha se prepară din var proaspăt în bulgări, stins în vin, apoi pisat cu untură topită și smochine. În mod obișnuit de aștern două straturi. Nici o tencuială nu-i mai rezistentă, ea e poate mai tare ca piatra. Ceea ce se tratează cu *maltha* trebuie mai înainte uns cu untdelemn.

MANUSCRISUL DE LA LUCCA

Compozițiile pentru colorarea mozaicului, pieilor și a altor lucruri etc....

După cantitatea fierturii în raport cu greutatea lor/a materialelor n.t./ amesteci bine combinația marmură și *tritum*.

Despre toate acestea am mai scris înainte. Q .... ce se obține din florile sau ierburile de pe meleagurile marine, le-am arătat virtuțile și tehnica/de aplicare/ pe pereți, lemn, țesături, pici și toate cele ale pictorilor. Astfel amintesc tehnica acestora, toate operațiile care se fac pe pereți din lemn simplu, cînd culorile se amestecă cu ceară, pe pici cu clei de pește.

DIONISIE DIN FURNA, *Carte de pictură*

Extras din *Cartea întîi*, după ediția publicată de Editura Meridiane, București 1979 (traducere de Smaranda Bratu Stati și Șerban Stati), pp. 82—89.

53. *Tălmăciri despre zugrăveala pe zid, altminteri zis cum trebuie zugrăvite pe zid istoriile sfinte și cum se făuresc pensulele pentru zid.* — Află, așadar, că pensulele pentru zid, anume cele de desenat, trebuie făurite din coamă de măgar, din peri de la arșicul piciorului boului, din peri de capră, dintre cei drepți, și din barbă de catîr. Iată cum faci : legînd la un loc perii, viră-i într-o pană de vultur și atunci fi-vor buni să zugrăvești culorile trupului și luminile și altce vei voi ; pensulele cele mari, care îți folosesc la întinsul culorii din jurul chipului, făurește-le din păr de porc pe care, ceruind „sintzimi", leagă-l de un bețișor, fără a te folosi de pană · iată așa dobîndești pensule pentru zid.

54. *Cum faci varul alifios.* — Cînd voiești a zugrăvi un zid, află mai întîi var din cel bun, altminteri zis, gras ca seul și fără boțuri nearse într-însul ; dacă nu este bun și are asemenea boțuri, iată ce faci ; întîi pregătește un hîrdău de lemn, pătrat, și sapă dedesubtul acestuia o groapă de ce mărime voiești ; apoi pune varul în hîrdău, toarnă-i deasupra apă cît să-l cuprindă și amestecă-l sîrguincios cu hîrletul pînă ce se va topi ; atunci rămîne-vor numai pietrele ; punînd apoi pe gura neacoperită a hîrdăului un paner, laptele de var se va scurge prin paner iar pietrele vor rămînea ; laptele astfel scurs în gaură lasă-l să se închege bine, pînă ce-l vei putea culege cu lopățica.

55. *Cum faci tencuiala cu paie.* — Pune într-un hîrdău var alifios, iar de ai paie subțiri, dar nu mărunte ca prafu, ci mijlocii, ia hîrletul și mestecă-le împreună cu varul ; iar de e prea gros, mai toarnă apă pînă ce-l nimerești așa cît să poată fi lucrat, și lasă-l vreme de două-trei zile la dospit ; apoi poți tencui.

56. *Cum faci tencuiala cu cîlți.* — Adună partea cea mai bună din varul strecurat și așează-l într-un hîrdău mai mic, și afînd tu cîlți din cei zdrobiți și fără multe tulpini de in, răsucește-i și îndoaie-i în mai multe rînduri, pînă ce vor fi cît o sfoară groasă, și taie-i pe un lemn în bucăți cît mai mărunte și grămădește-i ca să se afîne, iar tulpinile de în să cadă jos ; iar după ce vei fi adunat cîlții într-un ciur, cerne-i ușor deasupra unui hîrdău și amestecă-i cu lopata și mistria. Și fă iarăși ca mai înainte, de cinci ori șase dăți, pînă ce varul se va răci atît cît să nu se crape pe zid, și lasă-l la dospit ca acel dinainte. Astfel se face tencuiala cu cîlți, de se cheamă și „opsis".

57. *Cum trebuie să tencuiești un zid.* — Cînd ai de zugrăvit o biserică, mai întîi va să zugrăvești locurile de sus și abia apoi pe cele de jos. De aceea, pregătește-ți mai întîi scara ; după aceasta toarnă niscai apă într-o oală descoperită, și, aruncînd-o apoi cu o lingură, stropește zidul ; ci dacă zidul e făcut din humă cu pămînt, răzuie lutul cît vei putea cu mistria (căci de lucrezi la o turlă, tencuiala va cădea) și udă-l iarăși cu apă și tencuiește-l

dacă, însă, zidul e din cărămidă, udă-l de cinci-șase ori și pune tencuiala groasă fie chiar și de două degete și mai mult ca să țină umezeala într-așa încît să poți lucra ; iar de zidul este din piatră, udă-l o singură dată ori poate de două ori, și pune tencuială mai puțină, căci piatra păstrează îndelung umezeala și nu se usucă ; iar pe vreme de iarnă, tencuiește seara și dimineața în zori pregătește varul de cîlți, ca să țină, însă vremea cea bună o ai vara ; și punînd varul cu cîlți, netezește-l cu mistria și lasă-l o vreme să se zvînte, apoi desenează.

58. *Cum trebuie să desenezi și să zugrăvești pe zid.* — Cînd ai de desenat pe un zid, netezește mai întîi locul ; apoi prinde la un compas de fier un braț de lemn deoparte și altul de cealaltă, făcîndu-l cît poftești de mare, și în capătul unuia prinde o pensulă, iar cu aceasta vei lua vopseaua, vei însemna măsurile și vei desena nimbul ; iar pentru însemnarea măsurilor, ia niscai ocru și mai întîi desenează cu pensula udă ; apoi treci iarăși cu ocru, iar dacă desenul nu-ți pare potrivit, treci cu un alb puternic și desenează asemenea și nimbul și lustruiește bine cîmpul din jurul chipului și pune îndată negrul ; apoi netezește veșmîntul și dă-i proplasma. Dar aibi grijă să isprăvești într-o oră cel mult tot ceea ce ai netezit, căci de zăbovești, se leagă pojghiță, iar vopselele nu se vor mai prinde și curînd vor cădea ; așadar, de zăbovești, socoate că vopseaua nu se soarbe ; atunci bate zidul cu mistria într-acel loc și pune apoi vopseaua, care astfel nu va cădea. Asemenea, netezește și chipul și desenează-i toate liniile ce-i dau formă cu mistria ori cu o pietricică ori cu un os, ce avea-vei pregătite în chip de cuțit. Crestează cu el și veșmintele, desenează fața sfîntului, zugrăvește carnea, iar de vei zăbovi și se leagă pojghiță, fă cum te-am învățat.

59. *Cum prgătești ceruza pentru ziduri.* — Ia var dintr-o groapă de var veche și încearcă-l astfel : pune-l pe limbă, iar de nu e nici acru, ci este ca și pămîntul, atunci e bun ; ia-l pe acesta, macină-l și atunci dobîndești o ceruză bună pentru ziduri. Dar de nu vei afla dintr-acesta, scoate varul din vechile tencuieli ale unor zugrăveli de demult și, răzuindu-i bine culorile, macină puțin pe lespede varul astfel uscat ; pune-l apoi într-o oală și umple-o pe aceasta cu apă ce o lași să se liniștească ; strecoar-o apoi o dată ori de două ori, pînă ce, laolaltă cu apa și cu cîlții, ieși-vor afară toate paiele ; apoi macină-l bine și avea-vei o ceruză bună. Dacă nici din aceasta nu găsești, iată ce faci. Ia puțin var din cel cu care lucrezi și lasă-l la soare să se usuce ; arde-l pe urmă vreme îndelungată în cuptor ori pe foc ; macină-l apoi și purcede la treabă. Însă încearcă-l mai înainte pe limbă, iar de-i amar ori acru, ca acela de tencuit, leapădă-l, căci prinde pojghiță și nu se lasă lucrat, dar de nu e amar, ci e întocmai ca pămîntul, lucrează fără a șovăi.

60. *Despre făurirea proplasmei pentru zid.* — Ia . . . dramuri de „plaka" verde . . . dramuri de ocru gros . . . dramuri de ceruză de zid . . . dramuri de negru și frămîntă-le bine, apoi dă proplasma pe părțile ce le voiești de culoarea cărnii.

61. *Despre desenul sprîncenelor și al tuturor celorlalte părți ce se fac de culoarea cărnii.* — Ia pămînt de umbra ori negru și tot atîta negru tare și amestecă-le ; desenează apoi ochii, nasurile, mîinile și picioarele iar pe părțile ce ies mai în afară pune numai umbră ori negru ; pe luminile ochilor pune un negru subțire, ce-l dobîndești din funingine de lemn de brad, căci de pui din acel negru ce-l folosești la veșminte și la cîmpul zugrăvelii, iese.

62. *Cînd trebuie pregătite culoarea cărnii și glycasmul pentru zid.* — Pune . . . dramuri de ceruză pentru zid și . . . dramuri de ocru de Thasos și . . . . dramuri de bol ; fărîmă-le cu grijă pe o lespede ; avea-vei astfel o frumoasă culoare de carne ; luînd apoi puțină culoare dintr-aceasta și amestecînd-o cu proplasm ai glycasmul.

63. *Cum trebuie să zugrăvești culoarea cărnii pe zid.* — Ici glycasm și, asemenea cum ai făcut pe icoane, întinzi proplasma pe chipurile de pe zid ; dacă ai grabă, mai întîi faci carnea de pe părțile mai mare cu culoare pentru carne iar părțile mai mărunte, slăbește-le cu culoare pentru carne amestecată cu glycasm și astfel mîntui mai degrabă.

64. *Cum trebuie pus roșul.* — Fă gurile celor tineri cu bol curat, dar roșeața dă-o cu gingășie, amestecînd bolul cu culoare de carne ; asemenea pentru buze ; pentru umbrele mîinilor și ale altor mădulare, folosește-te de bolul cel mai subțire ; așijderea pentru gurile bătrînilor ; pletele și bărbile fă-le cum te-am învățat pentru icoane.

65. *Cum faci luminile pe zid cu „lazur".* — Pune „lazur"-ul pe lespede, mai pune și puțin indigo din cel numit „xinti", căci pe zid „lazur"-ul mucegăiește ; si cît „lazur" ai pus, într-atît pune și ceruză de zid, apoi macină-le bine și adună-le într-un blid și întinde mai întîi proplasma cu ulei de în din cel întunecat și desenează cu negru și dă luminile cu „lazur", iar luminile va să le dai și peste pămîntul de umbra și peste negrul tare.

66. *Care vopsele sînt nimerite pentru zid și care ba.* — Ceruza de icoane, „cinghiarul", „lazur"-ul, lustrul și arsenicul nu se folosesc pentru zid ; celelalte, însă, toate. În privința chinovarului cuvine-se să afli că, de voiești a zugrăvi în afara bisericii în loc bătut de

vînt, leapădă-te cu totul de el căci se înnegreşte, iar albul trebuie să-l pui tare; dacă însă ai a zugrăvi înlăuntru, pune ceruză de zid şi ocru de Constantinopol, dar nu mult, şi astfel nu se înnegreşte.

67. *Cum scoţi nimbul mai în afară de zid.* — După ce vei fi desenat sfîntul, trage nimbul cu compasul; pune apoi var cu cilţi şi înalţă-l; numai să fii cu băgare de seamă să nu acoperi pletele sfîntului; lipeşte apoi foiţe aurite peste tot ce ai înălţat, într-aşa fel încît varul să nu se mai zărească deloc şi mai treci o dată cu compasul deasupra foiţelor ca să întăreşti nimbul; luînd apoi lemnul pe care l-ai sculptat, umblă cu grijă pe urma compasului; şi punînd teascul, bate-l cu ciocanul să se întipărească, apoi roteşte-l în jurul nimbului; după aceasta, scoţînd foiţele, netezeşte varul dimprejur cu mistria şi împrecoară-l cu ceruză şi oţet şi lasă-l să se usuce bine, într-atît încît să poţi pune aurul cu murdent.

68. *Cum pui „lazur"-ul pe zid.* — Adună tărîţă, spal-o şi strecoar-o, iar apa ce va curge prin ciur las-o să se aşeze şi vărsînd-o pînă ce rămîne drojdia, pune-o la fiert; după ce va fi clocotit, amestec-o împreună cu „lazur"-ul şi aşterne-o pe zid. Spun unii meşteri că apa de-o folosesc să spele tărîţa o aruncă şi că pun altă apă să fiarbă cu tărîţa lăsînd-o îndelung; apoi o strecoară şi astfel apa se face — spun aceia — clei din cel mai bun. Tu, de vrei să încerci, încearcă, dar fii cu băgare de seamă cînd aşterni „lazur"-ul, căci zidul va să fie foarte uscat.

69. *Cum pregăteşti murdentul pentru aururi.* — Ia treizeci de dramuri de „souligheni", trei dramuri de ocru mărunt, cinci dramuri de lut ars, un dram de „cinghiar" şi tot atîta ceruză. Toate acestea, bine uscate, macină-le virtos pe o lespede fără alt adaos; culege-le apoi pe o piatră şi pune-le într-o hîrtie, iar cînd vei voi să aureşti, pune într-o farfurioară cît îţi va folosi; ori, dacă pofteşti, pune numai „souligheni" uscat şi măcinat; fierbe apoi bezir pînă ce se leagă şi se face ca mierea; pune atîta bezir fiert cît pui vopsea, şi amestecă-le bine cu un băţ ori cu degetul pînă ce se contopesc; întinde apoi nimburile sfinţilor pe zid şi aureşte. Aşijderea, orice alt lucru voieşti a-l auri, de e piele lăbăcită ori sticlă ori marmură, fie pe dinlăuntru, fie pe dinafară, unge-le mai întîi cu murdent şi doar apoi aureşte-le. Cînd voieşti a auri calcarul, îmbibă-l o dată la aer cu ulei de in şi lasă-l să se usuce vreme de trei zile; apoi întinde-l la un loc cu murdent, lasă-l să se usuce şi aureşte deasupra. Astfel faci dacă zugrăveala e pe afară; dacă, însă, e pe dinăuntru, aureşte cu clei. Asemenea fă şi cu fierul, cu arama şi plumbul; pînza îmbib-o întîi cu clei în acele locuri unde va trebui să cadă aurul; apoi întinde murdent, aureşte şi va izbuti. Dar îngrijeşte să nu faci prea mult murdent, căci a doua zi vedea-vei că se încheagă şi nu te mai lasă să lucrezi.

70. *Cum pui aurul pe zid, pe nimburi sau unde voieşti.* — După ce-ai isprăvit zugrăveala, las-o să se usuce cum trebuie; pregăteşte apoi murdent cît să nu-ţi lipsească şi unge nimbul sfinţilor; asemenea şi stelele. Dar fii cu băgare de seamă şi fă stelele înainte de a pune „lazur"-ul, căci, de le pui în urma acestuia, dăinuie cîtva timp, dar apoi cad. Cînd vei face stelele sau orice alt lucru, lasă-le o vreme să se usuce, apoi încearcă astfel. Apropie degetul, iar de se lipeşte, şi trăgîndu-l tu îndărăt, nu scoate şi murdentul, însemnă că s-a uscat; atunci taie foaia de aur cu foarfecele într-atîtea bucăţi cîte socoţi de trebuinţă; ridicînd apoi aurul cu toată hîrtia, aşterne-l la locul său, dar cu mare grijă să nu se strîmbe, şi, apăsînd îndeminatec şi gingaş hîrtia cu degetele, într-aşa chip încît aurul să se lipească, scoate hîrtia şi curăţă aurul cu lăbuţa de iepure, iar de afla-vei vreo gaură, cu lăbuţa de iepure în aur şi pune-l acolo, iar el se va prinde şi va arăta frumos. Astfel aureşte orice îţi va plăcea, stele ori fişii de aur; iar dacă pensula nu alunecă, cînd vei unge pe zid aurul împreună cu murdentul, pune-i puţină păcură şi atunci vedea-vei că alunecă şi zugrăveala se isprăveşte. Mai află, însă, că şi pe zid se pot face linocopii cu usturoi, ca şi pentru icoane, dar într-un loc ce nu e jilav, ci descoperit şi în bătaia vîntului; dacă, însă, locul e jilav şi închis, şi nici vînt nu bate, fii cu băgare de seamă să nu pui niciind pe zid linocopii, căci mucezesc şi se strică, pentru că numai cu murdent le poţi pune şi doar cum te-am povăţuit.

THEOPHILUS

Despre diferite arte

Cartea I, capitolul II

II. *Despre culoarea prasinus*

Culoarea *prasinus* este un preparat care seamănă amestecului culorii verde cu negru, a cărui natură este în aşa fel încît nu se degradează pe piatră; însă pusă în apă se dizolvă

şi apoi se strecoară încetişor printr-o pînză; aplicată pe zid proaspăt e mult folosită în locul culorii verde.

.... Amestecă puţin *cenobrium* cu *auripigmentum* şi termină învelişul zidului. Adaugă puţin roşu şi freacă, iar cu roşu simplu fă mai umbrită partea laterală. Dacă mai adaugi la acest amestec *auripigmentum*, îl deschizi /luminezi/. Cu *auripigmentum* simplu faci mai deschise părţile laterale. Folosirea acestui înveliş nu-i bună pentru zid.

Amestecă *auripigmentum* cu *indicum* /negru de India/ sau cu *menese* sau cu suc de soc şi completează învelişul... Adaugă încă mai mult suc sau *menese* sau *indicum* /negru de India/ şi freacă; dacă adaugi puţină culoare neagră poţi executa părţile mai închise din laturi. Cu mai mult *auripigmentum* în amestec faci părţile mai deschise /luminoase/. Partea superioară o faci mai luminoasă cu *auripigmentum* simplu. *Auripigmentum* simplu şi orice derivat din el nu are nici o putere pe ziduri.

. . . . . .

XV. *Despre amestecul învelişului zidului*

Completează zidul cu un înveliş de humă pentru a-l face mai deschis, adaugă puţin var, iar părţile mai închise fă-le fie cu roşu simplu, fie cu *prasinus* sau cu *posc* care se prepară chiar din humă şi verde. Cînd suprafaţa zidului este un amestec de humă, *cenobrium* şi var şi *posc* şi *rosa*, părţile mai deschise le execuţi cum s-a arătat mai sus.

Cînd pe *zidul uscat* vrei să pictezi imagini sau felurite forme din natură, stropeşte-l imediat cu apă pînă se umezeşte în întregime. În aceeaşi soluţie se dizolvă toate culorile care trebuie pictate deasupra. *Toate acestea se amestecă bine ca să devină aderente, ele se usucă în acelaşi timp cu zidul.* Pe spaţiul de pictat, sub albastru şi verde se aşterne culoarea numită *veneda*, un amestec de negru şi var, peste care, după ce s-a uscat, se pune albastru diluat cu spumă de gălbenuş de ou în amestec abundent cu apă; deasupra acestuia dai mai des pentru a-l face mai decorativ. Şi verdele se poate amesteca cu suc şi negru.

CENNINO CENNINI, *Tratatul de pictură* (manuscris datat 1437)

Capitolele LXVII la CII

Ediţia publicată de Editura Meridiane, Bucureşti 1977 (traducere de N. Al. Toscani), pp. 76–99.

Capitolul LXVII

MODUL ŞI RÎNDUIALA ÎN CARE SE LUCREAZĂ PE ZID, ADICĂ „IN FRESCO", ŞI CUM SE COLOREAZĂ CARNAŢIA UNUI CHIP TÎNĂR

În numele prea-sfintei Treimi, vreau să te pun să colorezi!

De cele mai multe ori se începe prin a lucra pe zid, şi despre aceasta îţi voi arăta pas cu pas cum trebuie să te ţii de calea aceasta. Cînd vrei să lucrezi pe zid (care e lucrul cel mai gingaş cel mai plăcut din cîte se află în lume), trebuie să ai mai întîi var şi nisip, bine cernute şi unul şi altul. Şi dacă varul e foarte gras şi proaspăt, amestecul se face din două părţi nisip şi o parte var. Frămîntă-le bine împreună, cu apă, şi frămîntă-le într-atîta ca să-ţi ajungă cincisprezece sau douăzeci de zile. Lasă-le apoi să se înlăiştească vreo cîteva zile, pînă iese fierbinţeala din ele, căci atunci cînd sînt fierbinţi, s-ar putea ca tencuiala pe care o faci să crape. Cînd te apuci de tencuit, mai întîi mătură bine zidul, şi udă-l bine, deoarece niciodată nu poate fi umezit prea mult; şi ia varul bine amestecat, mistrie cu mistrie, şi tencuieşte o dată sau de două ori, pînă ce ai dat pe zid o tencuială îndeajuns de netedă. Atunci, însă, cînd vrei să colorezi, ia aminte ca tencuiala aceasta s-o faci cu multă grijă, şi un pic aspră (nu prea grasă). Apoi, potrivit cu scena sau chipul pe care trebuie să-l faci, dacă tencuiala e uscată, ia un cărbune şi desenează, aşază în rînduială părţile lucrării, şi ia-ţi bine toate măsurile, bătînd mai întîi cu o sfoară, ca să îţi mijlocurile spaţiilor. Apoi, bătînd cu altă sfoară, ca să hotărăşti planurile. Aceasta, care bate în două, şi care hotărăşte planurile, trebuie să aibă la un capăt un plumb. Ia, apoi, un compas mare, pune-i vîrful piciorului pe fir, şi fă cu compasul o jumătate de cerc, în partea de jos; apoi, pune vîrful piciorului pe cruciuliţa făcută de întretăierea celor două fire, şi fă cu compasul o altă jumătate de cerc, în partea de sus, şi vei descoperi că, spre mîna dreaptă, ai făcut — din întîlnirea curbelor —, o cruciuliţă. Fă, în acelaşi fel, spre mîna stîngă: pune sfoara de bătut să treacă prin cele două cruciuliţe, şi vei descoperi cu ajutorul firului un plan orizontal. Pe urmă, ia cărbunele şi începe să alcătuieşti scenele sau chipurile, aşa după cum spuneam, şi călăuzeşte-te mereu după spaţiile egale pe care le-ai tras.

Să ai şi o pensulă mică, ascuţită, de păr de porc, şi cu nu pic de ocru, fără tempera, lichid — ca apa —, începe şi trage, desenează chipurile, umbrind — cum ai făcut cu acuarelă — cînd învăţai să desenezi. Pe urmă, ia un pămătuf de fulgi şi mătură bine cărbunele de pe desen.

După aceea, ia un pic de *sinopia*, fără tempera, şi cu pensula ascuţită şi moale începe şi trage nasul, ochii şi părul, şi toate contururile figurilor; şi fă ca toate aceste figuri să se potrivească cît mai bine cu măsurile lor, fiindcă ele te vor face să cunoşti şi să prevezi figurile pe care le vei avea de colorat. Fă, mai întîi, marginile, sau ceea ce crezi că trebuie să înconjoare scenele, şi, bineînţeles, ia varul de care am vorbit, bine amestecat cu sapa sau cu mistria, încît să pară o alifie. Apoi, chibzuieşte cît poţi să lucrezi într-o zi, căci ceea ce tencuieşti, trebuie să termini în acea zi. E-adevărat că, uneori, iarna, pe timp umed, lucrînd pe zid de piatră, tencuiala se păstrează proaspătă pînă a doua zi. Dar, dacă poţi nu întîrzia, căci lucrarea *in fresco*, adică lucrarea din ziua aceea, este cea mai puternică şi mai bună tempera, şi cel mai plăcut lucru din cîte se fac. Aşadar, pune o bucată de tencuială subţire (dar nu prea subţire) şi bine întinsă, udînd mai înainte vechea tencuială. Apoi, ia în mînă pensula groasă de păr de porc, înmoaie-o în apă curată, scutur-o şi stropeşte deasupra tencuielii; şi, cu o scîndurică lată cît o palmă, freacă în cercuri peste tencuiala bine udată, încît scîndurica să poată scoate tencuiala de-acolo unde ar fi prea multă, sau să pună acolo unde ar lipsi, şi să netezească cum trebuie suprafaţa tencuită. Apoi, dacă e nevoie, udă din nou tencuiala cu pensula, şi cu vîrful mistriei, foarte curată şi pusă pe lat, freacă tencuiala peste tot. Apoi, bate sfoara — după rînduiala şi măsurile hotărîte — pe tencuiala de dedesubt. Să presupunem că ai de făcut într-o zi numai un cap de sfîntă sau de sfînt tînăr, aşa cum e acela al prea-sfintei Fecioare Maria. Cînd ai curăţat tencuiala, să ai gata pregătit un vas mic de sticlă, deoarece toate vasele trebuie să fie de sticlă, de forma unui pahar, şi care trebuie să aibă fundul greu şi lat, ca să poată sta bine şi să nu se răstoarne culorile. Ia cît un bob de ocru închis (căci sînt două feluri de ocru: închis şi deschis); iar dacă n-ai de cel închis, ia din cel deschis, bine frecat. Pune-l în văsuleţul de care am vorbit, şi ia un pic de negru, cît un bob de linte, şi amestecă-l cu ocrul. Ia puţin alb de var, cît o treime de bob, şi mai ia un vîrf de cuţitaş de cinabru deschis; amestecă totul împreună cu culorile de mai înainte, şi pentru ca vopseaua să fie curgătoare ca un lichid, pune-i apă curată, fără tempera. Fă o pensulă din păr de porc, moale şi ascuţită, care să intre în teava unei pene de gîscă; şi cu pensula aceasta zugrăveşte chipul pe care vrei să-l faci (amintindu-ţi că chipul se împarte în trei părţi: capul, nasul, şi bărbia cu gura), şi dă cu pensula, puţin cîte puţin, de-abia muiată, aproape uscată, cu culoarea aceasta care, la Florenţa, se numeşte *verdaccio*, iar la Siena, *bazzèo*. După ce ai dat forma chipului, şi dacă ţi se pare că — după măsuri, sau după cum arată, în mare —, n-are să iasă ceea ce doreşti, cu pensula groasă de păr de porc, înmuiată în apă, frecînd peste tencuială, poţi să ştergi şi să îndreptăţi orice greşeală. Ia, apoi, într-un alt văsuleţ, un pic de pămînt-verde, foarte lichid, şi cu pensula moale, de păr de porc — ţinută între degetul mare şi cel lung al mîinii drepte —, începe şi umbreşte sub bărbie, şi mai mult în partea unde chipul trebuie să fie mai întunecat, trecînd şi întorcîndu-te sub buza de jos, şi la colţurile gurii, sub nas, şi sub sprîncene, şi mai tare spre nas; puţin, spre coada ochiului, spre urechi; şi-astfel, cu pricepere, treci pe toată faţa şi pe mîini, şi-acolo unde trebuie să fie culoarea carnaţiei. Pe urmă, ia o pensulă ascuţită, de păr de veveriţă, şi începe şi întăreşte bine fiecare contur (nas, ochi, buze, urechi), cu acest *verdaccio*. Sînt unii meşteri care încep — atunci cînd chipul a ajuns în acest stadiu —, să întărească ieşiturile şi reliefurile chipurilor, după rînduiala cerută, folosind puţin alb de var subţiat cu apă; apoi, dau cu puţin roşu pe buze şi pometi, şi pun peste tot un pic de acuarelă de culoarea carnaţiei, acuarelă foarte lichidă, şi totu-i gata. Alţii acoperă dintru-ntîi faţa cu un ton local al cărnii şi o modelează apoi cu puţin *verdaccio* şi culoarea cărnii, retuşînd cu alb; şi totul s-a sfîrşit. Felul acesta de a lucra este al celor care se pricep puţin la ale meşteşugului. Tine-te, însă, de sfatul pe care ţi-l voi da eu, căci Giotto, marele meşter, aşa colora. El l-a avut ca ucenic — timp de douăzeci şi patru de ani —, pe Taddeo Gaddi, florentinul, care era finul său; la rîndul său, Taddeo, l-a avut ucenic pe Agnolo, pe fiu-său, iar Agnolo, m-a avut pe mine ucenic, timp de doisprezece ani, şi-n felul acesta m-a pus să colorez, în felul în care el, Agnolo, a colorat mult mai frumos şi mult mai strălucitor decît a făcut Taddeo, taică-său.

Mai întîi, ia un vas. Pune în el puţin alb de var, că ajunge, şi puţin cinabru deschis, aproape cît dintr-unul şi din altul. Subţiază amestecul cu apă curată; subţiază-l bine, apoi, cu pensula de păr de porc, moale, şi bine ţinută între degete, cum am spus mai sus, dă peste chipul pe care l-ai schiţat cu pămînt-verde; şi cu roşul acesta dă buzele şi pometii obrajilor. Meşterul-meu obişnuia să pună roşul acesta al pometilor mai mult spre urechi decît spre nas, fiindcă ajuta la reliefarea feţei; şi slăbea culoarea împrejurul pometilor.

Ia, apoi, trei văsuleţe, pe care le împarţi în trei nuanţe de culori de carnaţie: cea mai închisă să fie pe jumătate mai deschisă decît roşul-aprins, iar celelalte două, mai deschise una decît cealaltă. Acum, ia văsuleţul cu cea mai deschisă, şi cu pensula de păr de porc, foarte moale, ia din culoarea aceasta de carnaţie — stringînd cu degetele pensula —, şi începe să lucrezi toate reliefurile chipului ales. Apoi, ia văsuleţul cu culoarea de carnaţie mijlocie, şi începe să lucrezi jumătăţile de tonuri atît ale feţei cît şi ale mîinilor, picioarelor şi bustului, atunci cînd faci un nud. Ia, pe urmă, văsuleţul cu cea de-a treia culoare a carnaţiei, şi lucrează capetele umbrelor, stăruind acolo unde amestecul ar face ca pămîntul-verde să-şi piardă valoarea sa; şi-n felul acesta revino de mai multe ori contopind un ton cu altul al carnaţiei, pînă cînd totul e bine acoperit, şi cît îţi îngăduie natura subiectului. De vrei ca lucrarea ta să strălucească prin prospeţime, ia seama cu pensula să nu iasă cumva din lăcaşul ei, sau să treacă peste diferitele culori de carnaţii, afară doar dacă nu-i cu scopul de a topi o culoare într-alta. Dar, lucrînd, şi obişnuindu-ţi mîna, vei căpăta mai multă îndemînare, mai multă oricum decît ai căpăta uitîndu-te prin cărţi. Cînd ai întins aceste tente de carnaţii, mai fă încă una, mult mai deschisă, aproape albă, şi dă cu ea peste sprîncene, peste relieful nasului, peste vîrful bărbiei şi peste partea din afară a urechilor. Ia, apoi, o pensulă ascuţită, din păr de veveriţă, şi cu alb curat, fă albul ochilor, vîrful nasului, şi dă un pic pe marginea gurii; fă aceste reliefări cu multă gingăşie. După aceea, ia un pic de negru dintr-un alt văsuleţ, şi cu aceeaşi pensulă trage conturul ochilor, deasupra luminilor ochilor; fă şi nările, şi găurile urechilor. Ia, apoi, într-un văsuleţ, un pic de *sinopia* închisă, şi conturează ochii dedesubt, nasul — de jur împrejur, sprîncenele, gura; şi umbreşte puţin sub buza de sus, care trebuie să fie ceva mai închisă decît buza de jos. Înainte de a trage astfel contururile acestea, ia aceeaşi pensulă, şi — cu *verdaccio* —, lucrează părul; apoi, cu aceeaşi pensulă, dar cu alb, dă luminile părului; apoi ia o acuarelă ocru deschis, şi cu o pensulă moale de păr de porc, acoperă întreaga pieptănătură, cum ai făcut la carnaţii. Treci, apoi, cu aceeaşi pensulă, cu ocru închis, la capetele părului, iar cu o pensulă foarte mică şi ascuţită, din păr de veveriţă, înmuiată în ocru deschis — scos din amestecul celui închis cu alb de var —, dă reliefurile părului. Trage, apoi, cu *sinopia* contururile şi capetele părului, cum ai făcut pentru faţă, pentru tot. Şi aceasta îţi este de ajuns pentru un chip de tînăr.

. . . . . .

Capitolul LXXI

CUM TREBUIE SĂ COLOREZI „IN FRESCO" UN VEŞMÎNT

Acum să ne întoarcem la pictura *in fresco*, pe zid. Dacă vrei să colorezi un veşmînt, cu oricare culoare ai vrea, mai întîi trebuie să-l desenezi frumos cu *verdaccio*, iar desenul să nu fie prea vădit, ci potrivit. Apoi, dacă vrei un veşmînt alb, sau îl vrei roşu, sau verde, sau cum îţi place, pentru aceasta trebuie să ai trei văsuleţe. Ia unul şi pune în el ce culoare vrei; să spunem roşu. Ia *cinabrese*, şi un pic de alb de var; şi culoarea aceasta să fie bine subţiată cu apă. Din celelalte două culori, fă una deschisă, adică punînd în ea destul alb de var; ia, apoi, din primul văsuleţ culoare deschisă şi fă o culoare pentru jumătăţi de tonuri, şi ai în felul acesta trei. Ia, acum, din primul văsuleţ, adică din cel cu culoare închisă, şi cu o pensulă de păr de porc, groscioară, şi un pic ascuţită, urmăreşte cutele figurii, în locurile cele mai întunecoase, şi nu depăşi mijlocul grosimii figurii. Apoi, ia culoarea mijlocie şi acoperă cutele, pornind de la o trăsătură închisă la alta, apropiind aceste tonuri şi contopindu-le la capetele tonurilor închise. Apoi, cu această culoare mijlocie, fă umbrele acolo unde trebuie să fie reliefurile figurii, susţinînd bine nudul. Apoi, ia cea de a treia culoare mai deschisă, şi, în acelaşi fel în care ai acoperit cutele şi ai trasmişcarea lor în partea umbrei, tot aşa fă reliefuri, păstrînd aşezarea cutelor printr-un desen bun şi făcut cu îndemînare; toate aceste se dobîndesc în urma unei practicii îndeajuns de lungi. Cînd ai dat de două sau de trei ori cu fiecare culoare (băgînd de seamă ca nici una din culori să nu-şi depăşească marginile şi să nu se-ntindă una peste alta, afară doar cînd le contopeşti, acolo unde se unesc), nuanţează-le şi mînjeşte-le cu grijă. Să ai, apoi, într-un alt văsuleţ, culoare şi mai deschisă decît cea mai deschisă dintre cele trei; şi începe să dai lumină la vîrfurile cutelor. Apoi, ia un alt văsuleţ, cu alb curat, şi lucrează cu grijă toate locurile cu reliefuri. După aceea, cu *cinabrese* curat, dă locurile întunecate, şi unele contururi; şi-n felul acesta veşmîntul va fi făcut cum trebuie. Văzînd, însă, cum se lucrează, vei înţelege mult mai bine decît din cărţile. Cînd ai terminat de făcut chipul sau scena, lasă-le să stea pînă ce varul şi culorile s-au uscat bine; şi dacă îţi rămîne de făcut *in secco* vreun veşmînt, urmează metoda aceasta.

Capitolul LXXII

CUM SE COLOREAZĂ PE ZID „IN SECCO", ŞI TEMPERELE SALE

Oricare culoare din aceleа cu care lucrezi *in fresco* poate fi folosită şi la lucrările *in secco*; sînt însă, *in fresco*, culori care nu pot fi folosite, ca *orpimento*-ul, cinabrul, albastrul de Germania, miniul, albul de plumb, cocleala, lacul. Aceleа care pot fi folosite *in fresco* sînt: *giallorino*, albul de var, negrul, ocrul, *cinabrese*, *sinopia*, pămîntul-verde, ametistul. Aceleа care se folosesc *in fresco* trebuie să fie amestecate cu alb de var; iar culorile verzi, cînd vrei să le laşi verzi, cu *giallorino*; cînd vrei să le laşi verzi, de culoarea salciei, cu alb. Aceleа culori care nu pot fi folosite *in fresco*, trebuie să fie amestecate cu alb de plumb şi *giallorino*, şi, citeodată, cu *orpimento*; însă rareori cu *orpimento*, şi eu cred că-i de prisos. Pentru a face un albastru luminos, ia cele trei văsuleţe pe care te-am învăţat să le foloseşti pentru colorarea carnaţiei şi a draperiei, cu *cinabrese*; şi la fel vei face şi de data aceasta, numai că acolo unde ai pus alb de var, acum pune alb de plumb, şi adaugă tempera. Două feluri de tempera sînt bune; una mai bună decît cealaltă. Prima temperă pregăteşte-o din albuşul şi gălbenuşul oului, punînd peste ele citeva aşchiuţe de ramuri de smochin, şi bate-le bine împreună; apoi, ia văsuleţele acestea, toarnă din tempera asta, toarnă însă cu cumpătare, nici prea mult, nici prea puţin, cum ar fi un vin îndoit cu apă. După aceea, foloseşte culorile tale, fie alb, fie verde, fie roşu, aşa cum ţi-am arătat la lucrările *in fresco*; şi-ţi vei face veşmintele la fel cum le făceai *in fresco*, adăugînd tempera şi aşteptînd să se usuce. Dacă ai pune prea multă tempera, culoarea ar crăpa de îndată şi ar cădea de pe zid. Fii cu băgare de seamă şi îndeminatic. Mai întîi, am să-ţi amintesc că, înainte de a începe să colorezi, de vrei să faci un veşmînt în lac, sau în altă culoare, mai înainte de a face orice alt lucru, ia un burete bine spălat, şi un gălbenuş de ou cu albuşul lui, şi pune-le în două castronaşe cu apă curată, şi amestecă-le bine împreună; iar cu buretele de care vorbeam, îmbibîndu-l pe jumătate în această tempera, dă deopotrivă peste toată lucrarea pe care o ai de colorat *in secco*, sau pe care vrei s-o ornamentezi cu aur; după aceea, colorează în voie, după cum îţi place. Cea de a doua tempera e numai din gălbenuş de ou; şi află că această tempera e bună la toate; pe zid, pe lemn, pe fier; dar nu poţi să dai prea multă, de aceea fii cu băgare de seamă şi urmează calea de mijloc. Înainte de a merge mai departe, vreau să-ţi arăt cum poţi face cu tempera aceasta un veşmînt *in secco*, la fel cum l-ai făcut *in fresco*, cu *cinabrese*. Acum îl vei face cu albastru ultramarin. Ia, ca de obicei, trei văsuleţe: în primul — pune două părţi albastru şi o parte alb de plumb; în al treilea văsuleţ — două părţi alb de plumb şi una de albastru, şi amestecă-le cu adaus de tempera, după cum ţi-am spus. Ia, apoi, văsuleţul cel gol, adică al doilea, şi ia tot atîta dintr-un văsuleţ cît şi din celălalt, şi fă un amestec din ele, amestecîndu-l bine cu pensula de păr de porc, sau, de vrei, cu pensula de păr de veveriţă, moale şi solidă; şi cu prima culoare, adică cu cea mai închisă, dă umbrele cutelor celor mai închise. Ia, apoi, culoarea mijlocie şi dă de la cutele întunecate pînă la cele deschise, reliefînd astfel figura. Apoi, ia cea de-a treia culoare şi acoperă cutele de deasupra, care fac reliefu l; şi amestecă bine o culoare cu alta, contopind şi dînd formă în felul în care te-am învăţat la lucrările *in fresco*. Ia apoi culoarea cea mai deschisă şi pune în ea alb de plumb cu tempera, şi începe şi dă părţile ieşite în afară ale cutelor. După aceea, cu un pic de alb de plumb curat, întăreşte unele reliefuri mari, după cum cere nudul figurii. Apoi, cu albastrul ultramarin, curat, dă adîncimea celor mai întunecate cute şi contururile; şi, în acelaşi fel, atinge — cu gingăşie — veşmîntul, după locuri şi culorile lor, fără a pune sau a amesteca o culoare cu alta. Şi tot aşa fă cu lac şi cu oricare culoare care se foloseşte *in secco*.

. . . . . .

Capitolul LXXXIII

PENTRU A FACE UN VEŞMÎNT DIN ALBASTRU DE GERMANIA, SAU DIN ULTRAMARIN, SAU O MANTIE A MAICII DOMNULUI

Dacă vrei să faci o mantie a Maicii Domnului, din albastru de Germania, sau un alt veşmînt pe care vrei să-l faci numai din albastru, acoperă mai întîi — *in fresco* — mantia, sau veşmîntul, cu *sinopia* şi negru; dar două părţi *sinopia* şi o parte negru. Mai întîi, însă, adînceşte conturul cutelor cu vreun vîrf subţire de fier, sau cu vreun ac; apoi *in secco*, ia albastru de Germania, bine spălat, fie cu leşie, fie cu apă curată, şi frecat puţin de tot pe piatra de frecat. Apoi, dacă albastrul e bun şi puternic, pune în el un pic de clei înmuiat, nici prea tare, nici prea slab, şi despre aceasta am să-ţi vorbesc mai încolo. Mai pune în albastrul de care-ţi vorbeam un gălbenuş de ou; iar dacă albastrul e cam deschis, e semn că gălbenuşul e de la ouăle acelea de la ţară, care sînt foarte roşii. Amestecă-le bine împreună, cu o pensulă de păr de porc, moale, dă de trei sau patru ori

peste veşmîntul acesta. Cînd l-ai acoperit bine, şi s-a uscat, ia puţin indigo şi negru, şi începe să umbreşti cutele mantiei, cît poţi mai mult, revenind cu vîrful pensulei — — asupra umbrelor —, de cît mai multe ori. Dacă vrei să luminezi puţin în dosul genunchilor sau al altor reliefuri, riclie albastrul cu vîrful cozii pensulei. Dacă vrei să faci fonduri, sau să acoperi veşminte cu albastru ultramarin, adaugă-i clei, aşa cum ţi-am arătat la albastrul de Germania, şi dă-l de două sau trei ori. De vrei să umbreşti cutele, ia un pic de lac din cel mai bun, şi un pic de negru, cu tempera de gălbenuş de ou. Şi umbreşte cît poţi mai slab şi mai curat; mai întîi, cu puţin lac, şi-apoi, cu vîrful. Fă cît poţi mai puţine cute, deoarece albastrul ultramarin primeşte cu greutate vecinătatea altor amestecuri.

. . . . . .

Capitolul LXXXIX

ÎN CE FEL SE LUCREAZĂ - ÎN ULEI — PE ZID, PE PANOU, PE FIER, ŞI PE CE VREI

Înainte de a merge mai departe, vreau să te învăţ să lucrezi - în ulei - pe zid, sau pe panou; aceasta e un mijloc folosit mult de către germani; şi, de asemenea, pe fier şi pe piatră. Dar, mai întîi, să vorbim de coloritul pe zid.

Capitolul XC

ÎN CE FEL TREBUIE SĂ ÎNCEPI SĂ LUCREZI - ÎN ULEI — PE ZID

Tencnieşte zidul ca pentru lucrările *in fresco*; numai că, în loc de a tencui puţin cîte puţin, aici trebuie să tencuieşti deodată întreaga lucrare. Apoi, desenează cu cărbune scena pe care vrei s-o faci, şi întăreşte cu cerneală, fie cu *verdaccio*, fie cu tempera. Ia, apoi, puţin clei, foarte lichid. Însă cea mai bună tempera e tot ou bătut într-un castron împreună cu zeamă lăptoasă de smochine; şi pune peste ou un pahar cu apă curată. Pe, urmă, fie cu un burete, fie cu o pensulă mare şi lată, dă o dată peste tot cîmpul pe care-l ai de lucrat; şi lasă-l să se usuce barem o zi.

Capitolul XCI

CUM TREBUIE SĂ FACI ULEIUL BUN PENTRU TEMPERA, ŞI CUM FIERBE PE FOC PENTRU MORDANŢI

Printre lucrurile folositoare pe care trebuie să le ştii — atît pentru mordanţi, cît şi pentru multe alte lucrări de făcut —, e bine să ştii cum să pregăteşti şi uleiul; ia o livră, sau două, sau trei, sau patru de ulei de sămînţă de in, şi pune-le într-o tingire nouă; şi dacă e de sticlă, cu atît mai bine. Fă un cuptoraş, şi dă-i o gaură rotundă, ca tingirea de care am pomenit să-i astupe bine de tot intrarea, şi pentru ca focul să nu poată trece pe deasupra, deoarece focul ar intra de bună seamă şi-ar pune în primejdie uleiul, ba chiar ar putea da foc casei. După ce ai făcut cuptoraşul, ţine-l cu foc potrivit, căci, cu cît vei face să fiarbă uleiul mai încet, cu atît va fi mai bun. Şi lasă-l să fiarbă pînă va scădea la jumătate, şi va fi bine. Pentru a face însă mordanţi, cînd a scăzut la jumătate, pune pentru fiecare livră de ulei o uncie de vernil lichid, care să fie frumos şi limpede; şi acest ulei e bun pentru mordanţi.

Capitolul XCII

CUM SE FACE ULEIUL BUN — FIERT LA SOARE

După ce ai făcut uleiul acesta (care se mai fierbe şi-ntr-alt fel, şi e mai bun pentru colorat, dar pentru mordanţi trebuie să fie fiert pe foc), ia ulei de sămînţă de in şi pune-l într-o căldăruşă de bronz, sau de aramă, sau într-un lighian. Iar cînd vremea e tare fierbinte, pune-l la soare; şi dacă poţi să-l ţii pînă scade la jumătate, va fi foarte bun pentru colorat. Şi află că, la Florenţa, am găsit un asemenea ulei, cel mai bun şi cel mai frumos din cîte se găsesc în lume.

Capitolul XCIII

CUM TREBUIE SĂ FRECI CULORILE CU ULEI, ŞI CUM SĂ LE FOLOSEŞTI LA LUCRĂRILE PE ZID

Reîncepe a freca, sau a măcina, culoare cu culoare, cum ai făcut la lucrările *in fresco*; numai că, acolo unde frecai cu apă, freacă acum cu ulei. Şi după ce ai frecat fiecare culoare

(căci fiecare culoare primește ulei, în afară de albul de var), pune-le în văsulețe pentru culori, în văsulețe de plumb sau de cositor. Și dacă nu găsești din acestea, în văsulețe de sticlă, și pune în ele culorile frecate, și așează-le într-o lădiță, ca să stea curate. Apoi cu pensula de păr de veveriță, cînd vrei să faci un veșmînt de trei culori, așa după cum ți-am spus, împarte-le și pune-le la locul lor, amestecînd bine o culoare cu alta, și ținînd culorile foarte groase. Stai, pe urmă, cîteva zile, și revino și vezi cum a fost umplut fondul, și umple din nou, dacă e nevoie. Și fă tot așa la carnații, și la orice lucrare pe care vrei s-o faci: la munți, la arbori, și la orice altceva. Ia, pe urmă, un borcănaș de cositor sau de plumb, care să fie înalt cît un deget și de forma unei candele: umple-l pe jumătate cu ulei, și ține într-însul pensulele, cînd nu lucrezi, ca să nu se usuce.

Capitolul XCIV

CUM TREBUIE SĂ LUCREZI - ÎN ULEI - PE FIER, PE PANOU, PE PIATRĂ

Și tot la fel poți lucra pe fier și pe orice fel de piatră, pe orice fel de lemn, dînd totdeauna mai înainte cu tempera; și, la fel, pe sticlă, sau pe ce vei vrea să lucrezi.

Capitolul XCV

CUM SE ORNAMENTEAZĂ PE ZID, CU AUR, SAU CU COSITOR

Acum, după ce ți-am arătat cum se lucrează *in fresco*, *in secco* și în ulei, vreau să-ți arăt ce fel trebuie să ornamentezi pe zid, cu cositor aurit sau alb, și cu aur din cel mai bun. Și ia aminte că, mai cu seamă, trebuie să folosești cît poți mai bine argintul, deoarece nu ține și se înnegrește atît pe zid, cît și pe lemn; dar mai repede dispare de pe zid. Folosește în locul lui cositor bătut, sau, de vrei, foițe de cositor. Ferește-te și de aurul pe jumătate, care se înnegrește de îndată.

Capitolul XCVI

CUM TREBUIE SĂ TE FOLOSEȘTI TOTDEAUNA DE AUR DIN CEL MAI BUN, ȘI DE CULORI BUNE

Cei mai mulți au obiceiul să ornamenteze pe zid cu cositor aurit, deoarece costă mai puțin. Ei bine, eu îți dau sfatul acesta: dă-ți silința să ornamentezi totdeauna cu aur din cel mai bun, și cu culori bune, mai cu seamă la chipul Maicii Domnului. Și de vrei să-mi spui că un om sărac nu poate face cheltuiala aceasta, eu am să-ți răspund că, de lucrezi bine, și nu precupețești timpul — fiind vorba de lucrările tale —, și le faci cu culori bune, ai să cîștigi faima într-atîta încît un om bogat îți va plăti pentru cel sărac; și numele tău de bun colorist va fi atît de lăudat încît — dacă un meșter va primi un ducat pentru o figură —, ție îți se vor da doi, și vei fi răsplătit pentru gîndul tău; cum zice proverbul acela vechi: cine lucrează prost, cîștigă prost. Și chiar dacă n-ai fi plătit bine, Dumnezeu și Maica Domnului te vor răsplăti cu bucurii sufletești și trupești.

Capitolul XCVII

ÎN CE FEL TREBUIE SĂ TAI COSITORUL AURIT ȘI SĂ ORNAMENTEZI CU EL

Cînd ornamentezi cu cositor, fie alb, fie aurit, și trebuie să-l tai cu cuțitașul, să ai mai întîi o scîndură bine curățită, de nuc sau de păr, sau de prun, nu prea subțire, de formă pătrată, și de mărimea unei foi de hîrtie de format dublu. Apoi, ia verni lichid, unge bine scîndura aceasta, pune deasupra bucata de cositor, bine întinsă și curată. Pe urmă, tai cu cuțitașul — al cărui vîrf să fie bine ascuțit —, și cu ajutorul unei rigle, firișoarele de cositor, de lățimea pe care vrei s-o dai frizelor, fie că sînt de cositor curat, fie că sînt atît de late pentru a fi ornamentate apoi cu negru sau cu alte culori.

Capitolul XCVIII

CUM SE FACE COSITORUL VERDE PENTRU ORNAMENTARE

Tot pentru ornamentarea sus-ziselor frize, ia cocleală — frecată cu ulei de sămînță de in — și întinde-o cu de-amănuntul peste o foaie de cositor alb, și aceasta va fi de un verde tare, frumos. Las-o să se usuce bine la soare, apoi întinde-o pe scîndură cu verni; după aceea, taie cu cuțitașul, sau dacă o vrei din capul locului să faci cu șablonul fie rozete, fie alte lucrușoare frumoase, unge scîndura cu verni lichid și pune rozetele pe ea; pe

urmă, lipește-le pe zid. De vrei să faci stele de aur din cel mai bun, sau să pui diademe sfinților, sau să ornamentezi cu cuțitașul, trebuie — după cum ți-am mai spus — să pui aur din cel mai bun peste cositorul aurit.

Capitolul XCIX

CUM SE FACE COSITORUL AURIT, ȘI CUM CU ACEASTĂ POLEIALĂ SE PUNE AURUL CEL MAI BUN

Cositorul aurit se face în felul acesta: ia o scîndură lungă de trei sau patru coți, bine curățită, și unge-o cu grăsime sau cu seu. Pune pe ea cositorul alb; apoi, cu o licoare care se cheamă *poliment*, toarnă peste cositor în trei sau patru locuri, puțin în fiecare loc, și cu podul palmei, bate peste cositorul acesta, întinzînd acest *poliment* deopotrivă peste tot. Apoi, lasă-l să se usuce bine la soare. Cînd e aproape uscat, încît se încleie puțin de tot, atunci ia aurul și, cu rîndunică, începe să pui acoperind cositorul. Apoi, netezește-l cu vată curată; desfă cositorul de pe scîndură. Cînd vrei să te folosești de el, ia verniul lichid și fă cu el stele sau orice lucrări vrei, așa după cum ai făcut cu cositorul aurit.

Capitolul C

CUM TREBUIE SĂ FIE FĂCUTE ȘI TĂIATE STELELE, ȘI SĂ FIE PUSE PE ZID

Mai întîi, ai să tai toate stelele cu șablonul; și unde trebuie să le pui, pune mai înainte — peste albastrul unde vine steaua — un bulgăraș de ceară; și lucrează steaua rază cu rază, cum ai tăiat-o pe scîndură. Și află că astfel va atrage mai mult privirile decît s-ar face punînd aurul cu mordant.

Capitolul CI

CUM POT FI LUCRATE PE ZID — CU ACEST COSITOR POLEIT CU AUR DIN CEL MAI BUN —, DIADEMELE SFINȚILOR

De asemenea, dacă vrei să faci diademele sfinților, fără mordanți, după ce ai colorat figura *in fresco*, ia o sulă și răzuie peste conturul capului. Apoi, *in secco*, unge diadema cu verni, pune peste ea cositorul aurit, sau acoperă cu aur din cel mai bun; pune-l peste verni, bate-l bine cu podul palmei, și vei vedea semnele făcute cu sula. Ia vîrful bine ascuțit al cuțitașului și taie frumos aurul; și în fel fă și pentru alte lucrări de-ale tale.

Capitolul CII

CUM TREBUIE SĂ SCOȚI ÎN RELIEF, PE ZID, O DIADEMĂ CU AUR

Află că diadema poate fi scoasă în relief — pe tencuială proaspătă — cu o mistrie mică, în felul acesta: cînd ai desenat capul figurii, ia compasul și trage cu el coroana. Apoi, ia puțin var, foarte gras, făcut ca o alifie sau ca o pastă, și dă cu varul acesta de jur împrejur, destul de gros spre margini, și subțire spre cap. Apoi, ia din nou compasul, cînd ai netezit bine varul, și cu vîrful cuțitașului începe să cureți varul pe urma compasului, și va rămîne relieful. Ia, apoi, o stinghie de lemn, tare, și începe să faci razele în jurul diademei. În felul acesta se lucrează pe zid.

GIORGIO VASARI, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți* (1568)

Introducere la cele trei arte ale desenului, adică arhitectura, sculptura și pictura

Ediția publicată de Editura Meridiane, București 1962 (traducere de Ștefan Crudu), pp. 119–145.

CAPITOLUL II

Despre schițe, desene, cartoane, perspective; în ce scop se fac și la ce le folosesc pictorii

Schițele, despre care am vorbit mai sus, sînt, pentru noi, un prim fel de desene, ce se fac pentru a găsi atitudinile potrivite și cea dintîi compoziție a operei; sînt lucrate în pete și prin ele nu facem decît să arătăm, printr-o simplă eboșă, întreaga lucrare. Se numesc schițe, fiindcă artistul — cu avîntul său năvalnic — le execută repede, cu peniță sau cu

cărbunele ori cu orice altă unealtă de desenat — numai pentru a încerca să arate ce anume îi trece prin minte; acestea sînt lucrate cu toată grija, după un model viu, atunci cînd artistul nu se simte în stare să le facă singur, din închipuire și din ele ies apoi, făcute cum se cuvine, desenele. Cînd sînt gata, schițele sînt măsurate, cu compasul sau din ochi și sînt mărite, trecîndu-se de la măsurile mici la cele mari, după opera care urmează a fi făcută. Sînt lucrate în mai multe feluri, folosind fie creionul roșu — făcut dintr-o piatră roșie adusă din munții Germaniei, care, moale fiind, se taie ușor cu ferăstrăul, făcîndu-se din ea bețișoare subțiri cu care poți desena pe hîrtie, după cum îți-e dorința, fie piatra neagră, care vine din munții Franței și este asemănătoare cu cea roșie; altele, în clar-obscur, sînt lucrate pe foi colorate care dau un ton mijlociu, conturul sau profilul făcîndu-se cu peniță; apoi, cu cerneală amestecată cu apă, se dă o culoare deschisă care învăluie și umbrește conturul; după care, desenul este luminat cu ajutorul unei pensule subțiri, înmuiată în ceruză topită în apă, cu gumă arabică; acest fel de lucru este deosebit de frumos și arată-mult mai bine așezarea culorilor. Numeroși artiști folosesc numai peniță singură, păstrînd drept porțiune luminată albul hîrtiei, ceea ce e un lucru greu de executat, dar plin de măiestrie; mai sînt în sfîrșit nenumărate alte chipuri de a desena, pe care însă nu e nevoie să le pomenim, căci toate înfățișează același lucru, adică desenul.

Făcînd astfel desenele, cel care vrea să lucreze în frescă, adică să picteze pe zid, trebuie să-și facă și cartoanele, cu toate că mulți obișnuiesc să le facă și atunci cînd pictează tablouri. Cartoanele acestea se fac astfel: foile, care trebuie să fie pătrate, sînt acoperite cu o cocă, din făină și apă, fiartă la foc, după care sînt întinse pe zid și unse pe fața dinspre zid, de jur-împrejur — pe o lățime de două degete — cu aceeași cocă; mai înainte de a le lipi, le stropim însă cu apă rece pe toată suprafața, ca să le înmuiem, și nu le lipim decît astfel înmuiate, pentru ca, uscîndu-se, să se întindă toate cutele. După ce s-au uscat, se ia un băț lung, având în vîrf un cărbune, și cu ajutorul lui trecem pe carton tot ce se află desenat pe o mică schiță, pentru a ne da seama cum arată compoziția văzută de departe, și tot astfel, încet-încet, și trecînd de la o figură la alta, este terminată întreaga lucrare. Aici folosesc pictorii toate mijloacele artistice, desenînd nudul după model și veșmintele sau draperiile după cum arată în natură; tot aici desenează ei și perspectivele, ținînd seama de toate măsurile trecute în mic pe foile desenate și mărindu-le proporțional. Dacă în desen se găsesc perspective sau clădiri, mărirea se face cu ajutorul pătrățelelor, care nu-s altceva decît o împărțire a desenului și a cartonului în pătrate — mai mici pe desen și mai mari pe carton — cu ajutorul cărora putem reproduce întocmai orice desen. Cel care a desenat în mic perspectivele, scoțîndu-le dintr-un plan, înălțîndu-le cu ajutorul unui profil și făcîndu-le să se micșoreze pe măsură ce se îndepărtează, cu ajutorul întretăierii liniilor și punctelor, acela — zic — va trebui să le reproducă, la mărimea potrivită, și pe carton. Nu vreau însă să mai vorbesc despre reproducerea perspectivelor, fiind un lucru plictisitor și greu de explicat pentru a fi înțeles cum trebuie.

Ajunge să spun că perspectivele sînt cu atît mai frumoase cu cît sînt mai bine făcute, cu cît se micșorează, îndepărtîndu-se de ochiul nostru, și cu cît sînt alcătuite din felurite și frumoase clădiri. Se cuvine deci ca pictorul să aibă grijă să le facă să se micșoreze propoțional, prin îndulcirea tonurilor, ceea ce pentru artist nu e decît dovada unei potrivite alegeri a mijloacelor de lucru și a unei judecăți sănătoase; această dovadă o va da atunci cînd — după greutatea pe care o întîmpină reproducînd acele nenumărate și încurcate linii, pe care le scoate din plan, desenînd cu ele profilurile și întretăierile — le va acoperi cu culoare și va înfăptui o operă care, părînd ușoară, îl va face să treacă drept un învățat, bun cunoscător și iscusit în cele ale artei. Numeroși maeștri mai au obiceiul ca înainte de a desena subiectul pe carton să facă, pe o suprafață plană, un model de pămînt, lucrînd toate figurile în relief pentru a vedea care sînt umbrele trimise asupra acestor figuri de un izvor de lumină și cum dispar aceste umbre în soare, care dă o lumină mai puternică decît aceea pe care o aruncă celălalt izvor luminos asupra suprafeței plane. Reproducînd apoi întreaga operă, fac și umbrele lăsate de izvorul luminos, dar și pe cele lăsate de soare; datorită acestei trude, atît cartoanele cît și opera ies, neapărat, desăvîrșite și depășesc, prin relieful lor, desenul din schiță, toată lucrarea avînd astfel mai multă frumusețe. Cînd aceste cartoane sînt folosite pentru frescă sau picturi pe zid, se taie în fiecare zi o bucată și se copiază pe zid, acesta trebuind să fie proaspăt tencuit și netezit cît se poate de bine. Bucata de carton este așezată în partea unde trebuie pictat personajul de pe carton și se face un semn, pentru ca, a doua zi, voindu-se a se așeza o altă bucată, aceasta să poată fi pusă chiar pe locul său, fără a se săvîrși vreo greșeală. După aceasta, contururile de pe bucata de carton sînt înțepărîte cu un bețișor de fier ascuțit pe tencuiala zidului, care — fiind proaspătă — se lipește de hîrtie și rămîne astfel marcată. Îndepărtîndu-se apoi cartonul,

se lucrează cu culori printre liniile însemnate pe zid și astfel se face frescele sau picturile pe zid.

Pentru tablourile pe lemn sau pe pînză se face la fel, dar se folosește o singură bucată de carton, pe dosul căreia se dă cu cărbune sau praf negru, pentru ca apăsîndu-se cu fierul — urma acestuia să apară desenată pe pînză sau pe lemn. Cartoanele se fac, așadar, pentru ca lucrarea să fie executată cum trebuie și bine proporționată. Sînt însă numeroși pictori care se feresc de ele pentru lucrările lor în ulei; pentru pictura în frescă sînt însă de neapărată trebuință, căci altfel nu se poate face lucrarea. E sigur însă că ideea celui care le-a descoperit nu a fost de loc rea, deoarece în cartoane se vede cum a fost gîndită întreaga operă, iar pe ele se poate îndrepta sau șterge pînă cînd totul iese bine, lucru care — mai tîrziu — cînd e vorba de lucrarea însăși, nu se mai poate face.

CAPITOLUL III

Despre micșorarea înălțimii figurilor văzute de jos în sus și în plan orizontal

O mare pricepere au arătat artiștii noștri în micșorarea înălțimii figurilor, făcîndu-le adică să pară mai late decît sînt cu adevărat, această micșorare a înălțimii însemnînd la noi înfățișarea unui lucru oarecare mai scurt decît trebuie, figura care se arată privirilor noastre nevînd astfel înălțimea ori lungimea pe care ar părea s-o aibă; cu toate acestea, întregul ei, contururile, umbrele și luminile o fac să se vadă ca și cum ar merge înainte, de unde se și trage denumirea de micșorare a înălțimii. În acest fel de picturi nu a existat niciodată un pictor sau un desenator care să lucreze mai bine decît a lucrat Michelangelo Buonarroti al nostru; de altfel, nici nu l-ar fi putut întrece cineva tocmai pe el, care a lucrat într-un chip dumnezeiesc figurile în relief. În acest scop, el făcea mai întîi modele din pămînt sau ceară, iar după ele (fiindcă stăteau nemișcate mai bine decît ființele vii), scotea contururile, luminile și umbrele. Asemenea fel de a lucra îi supără însă din cale-afară pe cei care nu se pricep, căci mintea lor nu le îngăduie să meargă în adîncimea unor atare greutăți, dintre care, însă — în pictură — aceea de a lucra frumos prin micșorarea înălțimii este mai mare decît oricare alta. E sigur că vechii noștri maeștri — ca niște mari iubitori de artă ce erau — au descoperit mijlocul de a executa asemenea lucrări cu ajutorul liniilor trase în perspectivă (ceea ce nu se putea face mai înainte) și le-au împins atît de departe încît astăzi s-a ajuns în această privință la o adevărată măiestrie. Dintre artiștii noștri, cei care le bîrfesc sînt tocmai cei care nu se pricep să le facă și care, spre a se înălța pe ei înșiși, îi coboară pe celălalt. Avem numeroși maeștri pictori, cărora — deși talentați — nu le place să facă asemenea lucrări; cu toate acestea, cînd le văd, greu de executat dar pline de frumusețe, departe de a le bîrfi, le laudă cît pot mai mult. Artiștii din zilele noastre au făcut unele, grele și potrivite cu subiectul și locul unde se află picturile, așa cum — de pildă — pe o boltă, figurile care privesc în sus își micșorează înălțimea; aceasta se cheamă micșorare a înălțimii de jos în sus, iar figurile au atîta forță, de parcă ar vrea să străpungă bolta. Acestea însă nu pot fi făcute decît pictîndu-le pe viu sau după modele așezate la înălțimi potrivite, dîndu-li-se cele mai indicate atitudini și mișcări. Sigur însă că învingerea acestor greutăți, aduce cu ea o grație desăvîrșită și o frumusețe nespusă, lăsînd să se vadă o artă de un efect foarte puternic. În „Vieții" lor veți afla că artiștii noștri le-au dat acestor lucrări un relief nemaipomenit și le-au dus pînă la ultima desăvîrșire, culegînd, ca atare, cele mai mari laude. Se cheamă micșorare a înălțimii de jos în sus deoarece figurile înfățișate stau în picioare iar ochiul nostru privește în sus și nu spre linia plană a orizontului. Și fiindcă pentru a le vedea trebuie să săltăm capul și să vedem mai întîi tălpile picioarelor și membrele inferioare, numele care li s-a dat este cu totul îndreptățit.

CAPITOLUL IV

Cum trebuie potrivite culorile pentru pictura în ulei, în frescă și în tempera: cum trebuie armonizate cu întreaga operă carnația, veșmintele și tot ceea ce se pictează, pentru ca figurile să nu pară făcute din bucăți, să aibă relief și forță și să-i dea operei limpezime și curățenie

Unitatea în pictură nu-i decît contrastul feluritelor culori care au fost puse laolaltă, una lîngă alta, și care — prin deosebirile adînci dintre cele mai îndepărtate ca ton, arată, diferite una de alta, părțile figurilor, așa încît, de pildă, carnea nu seamănă cu părul, iar un veșmînt, de o anumită culoare, nu seamănă cu altul, de altă culoare. Cînd aceste culori sînt folosite vii și aprinse — de un contrast neplăcut — sau dacă sînt date prea gros — așa cum obișnuiau să facă, pe vremuri, unii pictori — desenul are atît de mult de suferit încît

figurile, în loc să se vadă că sînt pictate cu pensula, care — luminîndu-le sau umbrindu-le — le dă relief și viață, par să fie, mai curînd, niște pete de culoare.

Prin urmare, toate picturile în ulei, în frescă sau în tempera trebuie să vădească o o unitate atît de mare în privința coloritului, încît personajele care, potrivit subiectului, sînt cele mai de seamă, să fie pictate în culori foarte deschise, iar veșmintele celor din față să nu fie prea închise, trebuind astfel să se facă veșmintele celor care vin după acestea în culori mai deschise; dimpotrivă, pe măsură ce acestea se micșorează, mergînd spre fund, culorile lor trebuie să devină tot mai închise, atît în ce privește veșmintele cît și în ce privește carnația. Trebuie, îndeosebi, avut grijă a se folosi culorile cele mai fermecătoare, mai plăcute și mai frumoase pentru figurile principale și, mai ales, pentru cele care apar în scenă în întregime și nu numai pe jumătate, căci acestea sînt mai cercetate și mult mai privite decît celelalte, care aproape că nu slujesc decît ca fond pentru coloritul celor dintîi; o culoare mai deschisă o face să pară mai vie pe cea de lîngă ea, iar culorile mohorîte și palide le fac să pară mai vesele pe cele de alături, dîndu-le parcă o înflăcărată frumusețe.

Trupurile nu trebuie să fie învesmîntate în culori date atît de gras încît veșmintele și carnația să fie prea net deosebite, mai cu seamă atunci cînd veșmintele se află între două porțiuni descoperite; culorile părților luminate ale acestor veșminte trebuie să fie deschise, semănînd cu cele ale cărnii, adică ori galbene, ori roșcate, ori viorii, ori albastre bătînd în negru, schimbînd însă culoarea cînd e vorba de nud, care poate fi ori verde, ori albastru, ori albastru bătînd în negru, ori galben, toate însă cît mai închise, unitare și potrivindu-se, pe rotunjimea figurilor, cu umbrele acestora, așa cum vedem că se întîmplă și la ființele vii, unde feluritele părți, cu cît le vedem mai de aproape, au mai multă lumină și cu cît le pierdem din vedere, își pierd din lumină și din culoare. În pictură, deci, culorile trebuie folosite atît de unitar, încît să nu ne trezim cu o culoare închisă, sau cu una deschisă, atît de neplăcut umbrite sau luminate încît să dea naștere unui contrast sau unei mai puțin plăcute lipse de unitate. Se abat de la această regulă umbrele proiectate, adică umbrele lăsate de o figură pe o altă figură, atunci cînd un singur izvor de lumină o luminează pe cea dintîi, care își aruncă astfel umbra asupra celei de-a doua. Chiar și cînd e vorba de asemenea lumini, se cuvine a fi pictate cu grație și unitate, căci acele care le înfățișează fără nici o ordine face ca pictura să să semene mai curînd cu un covor colorat sau cu un joc de cărți, decît cu o carnație unitar colorată, cu niște veșminte frumos învăluite pe trup sau cu alte lucruri mătăsoase, gingașe și fermecătoare. Căci, după cum urechilor nu le place o muzică zgomotoasă, lipsită de armonie și dulceață, tot astfel nici ochilor nu le plac culorile puse în straturi prea groase sau prea vii. Oricum ar fi, tonul prea aprins strică desenul iar cel tulbure, stins, amorțit, sau prea deschis pare ceva nuorî, vechi și afumat; culoarea unitară, care stă la mijloc, între aprins și stins, este tot ce poate fi mai bun și încîntă ochiul tot astfel cum o muzică armonioasă și melodioasă încîntă urechea. Este bine ca unele părți ale figurii să se piardă în partea întunecată și în fondul tabloului; înfățișate în culori prea vii și prea aprinse, ele strică perspectiva tabloului, în vreme ce, rămînînd întunecate și stinse — aproape la fel cu fondul — dau și mai multă forță celorlalte figuri, așezate în fața lor. Nici nu se poate bănui cîtă grație și frumusețe capătă opera, variind culorile carnației și folosind, cînd e vorba de tineri, culori mai proaspete decît pentru cei bătrîni, și culori cum sînt brouzul, gălbuiul și verzuiul pentru cei de vîrstă mijlocie: e aproape același lucru care se face și în desen, pentru a deosebi înfățișarea bătrînelor de cea a tinerelor, a fetișcanelor sau a copiilor și unde, făcînd un chip tînăr și bucălat sau un altul strălucitor și proaspăt, se capătă contraste pline de armonie.

La fel trebuie așezate — în timpul lucrului — și părțile întunecate, acolo unde supără mai puțin ochiul, și nu duc la ruperea figurii, pentru a-i da acesteia relief, așa cum se vede în picturile lui Raffaello da Urbino și în ale altor pictori de seamă, care au folosit această manieră. Aceste reguli nu trebuie însă respectate în lucrările în care avem de înfățișat lumina soarelui sau a lunii, ori focuri sau scene de noapte, deoarece acestea cer umbre puternice și bine conturate, așa cum sînt și în realitate.

În partea de sus a tabloului, unde pătrunde atît de multă lumină, va trebui să avem întotdeauna un colorit blînd și unitar. În picturile care țin seama de cele de mai sus se va cunoaște că, folosind unitatea coloritului, pictorul a păstrat frumusețea desenului, a dat farmec picturii, iar personajelor relief și nestăvilită forță.

CAPITOLUL V

Despre pictura pe zid: cum se face și de ce se cheamă lucrare în frescă

Dintre toate lucrările pe care le fac pictorii, pictura pe zid este cea mai măiestră și cea mai frumoasă, căci ea înseamnă a face într-o singură zi un lucru la care — în celelalte

feluri de a picta — mai poți pierde încă multe zile pentru a-l îndrepta, chiar după ce este gata. Fresca era mult folosită de către cei vechi, iar bătrînii noștri pictori s-au îndeletnicit și ei cu ea. Lucrîndu-se pe o tencuială proaspătă, nu poate fi însă părăsită pînă cînd nu este gata partea pe care vrei s-o faci în ziua aceea. Întîrziindu-se cu pictarea, tencuiala face un fel de scoarță, pricinuită de frig, de căldură, de vînt și de înghețuri, care mucegăiește și pătează întreaga lucrare. De aceea, este nevoie ca zidul pe care se pictează să fie udat încontinuu și să nu se întrebuințeze decît culori de pămînt și nu minerale, iar albul să fie făcut numai din travertin ars. Mai trebuie și o mînă dibace, hotărîtă și iute, dar mai ales o judecată sănătoasă și atotcuprinzătoare, căci într-un fel arată culorile atîta vreme cît zidul e moale, și în cu totul altul după ce zidul s-a uscat. Tocmai de aceea, în aceste lucrări — deosebit de greu de dus la bun sfîrșit — pictorul trebuie să folosească judecata în mult mai mare măsură decît desenul și să aibă drept călăuză o practică îndelungată. Mulți dintre artiștii noștri sînt foarte buni în celelalte lucrări, adică în ulei și în tempera, dar nu izbutesc în frescă, aceasta fiind, ce-i drept, cel mai bărbătesc, mai sigur, mai hotărît și mai trainic dintre toate felurile de pictură; după ce a fost terminată, ea cîștigă, cu timpul, mult mai multă frumusețe și unitate decît celelalte lucrări de pictură, curățindu-se în aer, păsindu-i prea puțin de apă și făcînd față oricărei loviture. Trebuie să ne păzim însă de a o îndrepta cu culori în care intră cleiuri animale, gălbenuș de ou, gumă arabică ori traganți, așa cum fac numeroși pictori, căci zidul își pierde strălucirea, culorile devin mohorîte, din pricina acelor îndreptări făcute pe deasupra, căci se înnegresc în scurtă vreme. Tocmai de aceea, cei care încearcă să picteze pe zid, să caute a lucra cu bărbăție în frescă și să nu facă nici o îndreptare pe uscat, căci, nu numai că e un lucru cît se poate de urît, dar — după cum am spus-o în altă parte — mai scurtează și viața picturilor.

CAPITOLUL VI

Despre pictura în tempera — sau în ou — a tablourilor pe lemn ori pe pînză; cum poate fi folosită pe un perete uscat

Pînă la Cimabue și, de la el încoace, s-au văzut tot timpul lucrări pictate în tempera de către Greci, fie pe lemn, fie, uneori, pe pereți. Temîndu-se ca tablourile pe lemn să nu se desfacă din încheieturi, maeștrii cei vechi obișnuiau ca, înainte de a le chitui cu ipsos, să le acopere în întregime cu o pînză de in, lipită cu clei, peste care puneau chitul; iar chitul nu-l puneau decît peste această pînză, pentru a lucra deasupra, iar culorile cu care urmau să picteze le amestecau cu gălbenuș de ou, căpătînd astfel vopseaua tempera, a cărei preparare se făcea în felul următor: se lua un gălbenuș de ou și se bătea bine, iar apoi se punea în el o rămurică tînără de smochin — pisată — pentru ca laptele acesteia, amestecîndu-se cu oul și cu culorile, să dea vopseaua tempera cu care își pictau operele. Culorile pe care le foloseau la aceste tablouri erau numai minerale, unele din ele fiind făcute de către alchimiști, iar altele fiind scoase din pămînt. În acest fel de lucrări e bună orice culoare, afară de albul folosit la pictarea pereților tencuiți cu var, care e prea tare; așa își lucrau ei operele și picturile, și aceasta se chema pictura în tempera. Numai albastrul îl amestecau cu clei animal, căci gălbenul oului îl făcea verde, în vreme ce cleiul îi păstra culoarea, ca și guma arabică, de altfel. Picturile pe lemn, chituite înainte sau nu, sînt lucrate la fel și tot la fel se lucrează și pe zidurile uscate pe care se dă unul sau două straturi de clei cald, pictarea făcîndu-se cu culori amestecate tot cu clei; cel care va voi să amestece culorile cu clei o va face foarte ușor, în același fel ca și amestecul cu gălbenuș de ou, de care am vorbit. Picturile nu vor ieși mai rele din această pricină, căci s-au văzut lucrări făcute în tempera de maeștrii cei vechi și care s-au păstrat sute de ani, frumoase și pline de prospețime. De altfel, se văd încă lucrări de-ale lui Giotto, dintre care unele — pictate pe lemn — care au ținut două sute de ani și s-au păstrat foarte bine. A venit apoi pictura în ulei, care i-a făcut pe mulți să părăsească lucrul în tempera, cu toate că și astăzi vedem tablouri pe lemn sau alte opere de seamă, care au fost și sînt lucrate în același fel.

. . . . . .

CAPITOLUL VII

Despre pictura în ulei, pe zid uscat

Voind să picteze în ulei pe un zid uscat, artiștii pot lucra în două feluri: dacă peretele a fost dat cu alb — în frescă sau alt fel — va fi rîcîit, iar dacă a rămas curat, fără să fi fost spoit cu alb, ci numai tencuit, va fi dat de două, trei ori cu ulei clocotit și ars,

pînă cînd nu va mai vrea să absoarbă uleiul; peretele este lăsat apoi să se usuce, după care se dă masticul sau *imprimatura*, așa cum am arătat în capitolul dinainte. Cînd toate acestea au fost făcute iar zidul s-a uscat, artiștii pot să copieze sau să deseneze și să ducă opera la bun sfîrșit, ca și cum ar fi vorba de un tablou, amestecînd întotdeauna în culori puțin lac, pentru a nu mai trebui să lăcuiască pictura la sfîrșit. În celălalt caz, artistul face o tencuială curată, aleăluită sau din stuc de marmură sau din cărămidă pisată cît mai mărunt, pe care o ricîie cu lăișul mistriei pentru ca peretele să rămînă zgîriat; după aceasta așterne un strat de ulei de sămînță de in și face într-un vas un amestec de smoală grecească, mastic și lac gros, pe care — după ce îl fierbe — îl întinde pe zid cu o pensulă mare, netezindu-l la urmă cu o mistrie de zidar, încălzită în foc, cu care astupă și toate găurile din tencuială, dîndu-i deci zidului o față mult mai netedă. Cînd totul s-a uscat, se întinde masticul sau stratul numit *imprimatura* și se lucrează după regulile obișnuite în pictura în ulei, despre care am mai vorbit. Și fiindcă experiența a numeroși ani mi-a arătat cum se poate lucra în ulei pe zid, în ultima vreme — avînd de pictat sălile, odăile și alte încăperi ale palatului ducelui Cosimo — am urmat aceeași manieră pe care o mai folosisem și în atîtea alte rînduri și care, pe scurt, este următoarea: peste tencuială, se vine cu un strat făcut dintr-un amestec de var, cărămidă pisată și nisip și se lasă apoi să se usuce cît mai bine; după aceasta, al doilea strat va fi un alt amestec, făcut din var, cărămidă pisată și cernută mărunt și pilitură de fier; amestecînd aceste trei materiale, cîte o treime din fiecare, adăugîndu-le albuș de ou — bătut după nevoie — și ulei de sămînță de in, se capătă un stuc atît de închegat încît nici n-ai putea dori un altul mai bun. Trebuie să atrag însă luarea-aminte că nu e bine să lăsăm tencuiala în părăsire atîta timp cît materialul e proaspăt, căci ar crăpa în nenumărate locuri; dimpotrivă, dacă vrem să se păstreze cum trebuie, se cuvine s-o îndreptăm tot timpul cu mistria pînă cînd ajunge să fie la fel de netedă peste tot. După ce stratul acesta se va usca și se va așterne peste el *imprimatura* sau masticul, figurile și scenele vor putea fi foarte bine lucrate, așa cum arată lămurit atîtea picturile din pomenitul palat cît și multe altele.

. . . . . .

CAPITOLUL X

Despre pictura în ulei, pe piatră și ce pietre sînt bune pentru aceasta

Fără întrerupere a sporit rîvna artiștilor noștri, făcîndu-i ca, după ce folosiseră uleiul pentru pictarea pereților, să simtă nevoia de a lucra în același fel și pe piatră.

Pe coasta de la Genova au fost găsite niște lespezi, despre care am vorbit în capitolele închinate Arhitecturii și care sînt cum nu se poate mai potrivite acestui scop, căci, fiind foarte îndesate și avînd bobul mărunt, pot fi frumos îndreptate și șlefuite. Nenumărați artiști din vremea noastră au pictat pe aceste pietre, aflînd astfel adevăratul chip de a lucra pe ele. Au fost încercate după aceea și pietrele mai fine, ca marmurele amestecate — serpentinele, porfirele și altele asemănătoare, care — fiind netede și lucioase — primesc foarte bine culoarea. Adevărul este însă că piatra atunci cînd este aspră și uscată primește și se îmbibă mult mai bine cu ulei fiert și amestecat cu culoare, așa cum se întîmplă cu unele frumoase pietre vulcanice, care, cînd sînt cioplite cu dalta și nu șlefuite cu nisip sau cu tuf, pot fi netezite cu același amestec despre care am vorbit în legătură cu tencuiala, folosind mistria de fier încălzită în foc. Pe nici una din aceste pietre nu e bine să se dea mai întîi cu ulei; ajunge să se întindă un strat de mastic de culoarea uleiului, iar — după ce acesta s-a uscat — se poate începe lucrul, după cum dorește fiecare. Cel care ar dori să picteze pe piatră o scenă în ulei, poate să ia cîteva din acele lespezi genoveze, să le dea să-i fie tăiate pătrat și să le fixeze în zid cu ajutorul unor cepuri, deasupra unui strat de ipsos, astupînd bine rosturile cu *imprimatura*, pentru a căpăta o suprafață cu desăvîrșire netedă, de mărimea pe care o cer nevoile artistului. Acesta este adevăratul chip de a duce la bun sfîrșit asemenea opere, care — după terminare — pot fi și ornamentate cu pietre fine, marmuri amestecate și altele, iar, dacă sînt lucrate cu grijă, pot dăinui o veșnicie; pot fi, de asemenea, acoperite, ori uu, cu lacuri, după placul fiecăruia, căci piatra nu suge, adică nu absoarbe, — cum face lemnul, ori pînza — și e ferită de carii, pe cînd lemnul, nu.

CAPITOLUL XI

Despre pictura pe perete în clarobscur, cu felurite pămînturi; cum se imită obiectele de bronz; despre scenele pictate cu pămînt și ulei, pentru arcuri de triumf și serbări, și care se numesc guașă sau pictură în tempera

Pictorii spun despre clarobscur că este un fel de pictură care ține mai mult de desen decît de colorit, căci se trage de la statuile de marmură — pe care le imită — ca și de la cele de

bronz sau din felurite alte pietre; clarobscururile au fost folosite la fațadele palatelor și caselor, sub formă de picturi care imită marmura sau piatra, ce păreau a fi sculptate; imitînd însă toate soiurile de marmură, porfirul, piatra verde, granitul roșu și cenușiu, bronzul ori numeroase alte pietre, artiștii s-au obișnuit — ce-i drept — să deosebească mai multe subîmpărțiri ale acestei maniere, mult folosite astăzi pentru executarea fațadelor caselor și palatelor, atît la Roma cît și în întreaga Italie. Picturile în clarobscur se lucrează în două maniere, din care, prima, este cea în frescă — și cea adevărată — iar a doua e cea pe pînză, folosită pentru arcurile de triumf înălțate cu prilejul intrării principilor în orașe sau pentru pregătirea serbărilor și spectacolelor, asemenea lucrări fiind foarte plăcute la vedere. Vom vorbi mai întîi despre chipul de a lucra în frescă, iar apoi, despre celălalt. Fondul acestor picturi se face cu lut din care se modelează vasele, amestecat cu praf de cărbune sau o altă culoare neagră, pentru a da umbre mai întunecate, și cu alb de travertin, mai închis sau mai deschis; cu alb curat se dau petele de lumină, iar cu negru se duc la bun sfîrșit părțile mai întunecate. Asemenea lucrări cer îndeminare, desen, forță, vioiciune și o frumoasă manieră; mai cer, de asemenea, să fie lucrate cu o rîvnă care să vădească arta și nu truda, căci sînt făcute pentru a fi văzute și înțelese din depărtare. În același fel mai sînt imitate și statuile de bronz, care sînt schițate pe un fond de pămînt galben sau roșu umbrindu-se apoi cu aceleași culori și cu negru, galbenul curat servind pentru tonurile de mijloc, iar galbenul și albul pentru petele de lumină. Pictorii au împodobit fațadele cu aceste picturi, despărțindu-le între ele prin statui care, fiind lucrate în această manieră, dovedesc o grație deosebită. Picturile pentru arcurile de triumf, pentru spectacole sau pentru serbări, se lucrează după ce pînza a fost acoperită cu pămînt, adică, cu acel prim strat de lut pentru modelat vase, neamestecat cu nimic și înmuiat în clei; este însă nevoie ca spatele pînzei să fie udat tot timpul cît artistul pictează pe ea, pentru a uni cît mai bine fondul de lut cu petele întunecate sau luminoase ale operei sale; se mai obișnuiește, de asemenea, să se îndulcească culoarea neagră cu puțină apă cu clei; drept alb este folosită ceruza, iar miniul pentru a reliefa lucrurile care par lăcuite din bronz, ale căror pete de lumină sînt făcute cu galben; pentru fonduri și pentru petele întunecate sînt folosite aceleași pămînturi galbene și roșii și același negru despre care am vorbit la pictura în frescă și cu care se capătă tonurile de mijloc și umbrele. Alte clarobscururi se mai umbresc și cu alte culori, cum ar fi pămîntul de Umbria, din care se scot verdele, galbenul și albul de pămînt; se dau, de asemenea, umbre și cu pămînt negru, care bate și în verde și în negru și care se cheamă *verdaccio*.

CAPITOLUL XII

Despre sgraffitele de pe fațadele caselor și care nu se tem de apă; de ce ne slujim pentru a le lucra; cum se lucrează grotești pe pereți.

Pictorii mai cunosc încă un fel de pictură, numită *sgraffito*, care este desen și pictură în același timp, și care nu slujește decît pentru ornamentarea fațadelor caselor și palatelor, deoarece picturile de acest fel se fac mai repede și nu se tem nicicum de apă, din pricină că toate contururile lor, în loc să fie desenate cu cărbune sau alt material asemănător, sînt trase de pictor cu mîna, ajutîndu-se de un fier. Această lucrare se face în felul următor: se ia var, amestecat — ca de obicei — cu nisip și, folosind paiele arse, i se dă o culoare de mijloc, bătînd în argintiu, dar ceva mai întunecat, iar cu acest amestec se tencuiește fațada. La terminare, aceasta se albește în întregime, spoindu-se cu var de travertin, iar după albire, pictorul copiază cartoanele înnegrite pe dos cu cărbune sau desenează ceea ce are de gînd să facă; după aceasta, apasă cu un fier, urmărind contururile și îndepărtează stratul alb, care dedesubt aflîndu-se tencuiala neagră — lasă să se vadă toate zgîrieturile fierului ca și cum ar fi liniile unui desen. De obicei, fondul alb este îndepărtat în întregime și — folosindu-se o vopsea de apă de culoare închisă foarte subțire — se colorează cu ea părțile întunecate, ca și cum ar fi vorba de o hîrtie; de departe, toate acestea se văd foarte frumos, iar grotești sau ghirlandelor înfățișate pe fondul negru li se dau umbre tot cu această vopsea de apă. E vorba de o lucrare pe care pictorii, fiindcă se face prin zgîrierea cu fierul, au numit-o *sgraffito*. Ne rămîne acum să vorbim despre grotești lucrate pe perete. În cazul celor făcute pe fondul alb, fiindcă zidul nu este acoperit cu stuc iar varul nu este alb, trebuie să acoperim tot fondul cu un strat subțire de culoare albă; după aceasta, se copiază desenele și se lucrează în frescă, folosind culori puternice; lucrarea aceasta nu va avea însă niciodată grația celor lucrate pe stuc. În această manieră, grotești pot fi făcute cu un desen mai gros sau mai subțire, lucrîndu-se însă în același fel în care se fac picturile în frescă sau pe zid.

CAPITOLUL XIII

Cum se lucrează groteștile pe stuc

Groteștile sînt niște picturi pline de ciudățenie și de haz, făcute de cei vechi pentru împodobirea golurilor, în acele locuri unde nu se potriveau decît lucruri fără nici o noimă, înfățișînd tot felul de monștri, potrivit micimii locului sau închipuirii artiștilor, care, în tot ce făceau, nu țineau seama de nici o regulă, agățînd, de pildă, de un fir subțire o greutate de neurnit, punîndu-i unui cal niște frunze, în loc de picioare, iar unui om picioare de cocostîrc, desenînd apoi peste tot nenumărate panglicuțe și păsărele; de altfel, artistul era socotit cu atît mai talentat cu cît îi era mai năstrușnică închipuirea. Mai tîrziu, aceste picturi au căpătat însă reguli și au fost așezate fie de-a lungul frizelor, fie în despărțituri, după o minunată înșiruire, ajungîndu-se pînă la amestecarea lor cu ornamentele în stuc. Desprinderea aceasta a mers atît de departe, încît la Roma — și pretutindeni unde se aflau romanii — s-au păstrat încă urmele lor. E adevărat însă că acoperite cu aur și lucrate în stuc, sînt foarte vesele și plăcute la vedere. Execuția lor se face în patru feluri: unii lucrează stucul curat; alții fac numai ornamentele în stuc, pictînd scenele în spațiile goale, iar groteștile pe frize; ceilalți lucrează figurile parte în stuc iar parte pictate, în alb și negru, imitînd cameele și alte pietre. Din acest fel de grotești și stucuri s-au văzut și se văd numeroase opere lucrate de artiștii din zilele noastre, care au împodobit cu ele clădirile cele mai de seamă din întreaga Italie, vădind atîta grație și frumusețe, încît i-au întrecut cu mult pe cei vechi. Ultimii, în sfîrșit, lucrează pe stuc în acuarelă, dînd cu ea fondul pe care îl umbresc cu felurite alte culori. Grotești vechi, de toate aceste feluri, care au înfruntat destul de bine vremea, se văd încă în numeroase locuri din Roma și Pozzuolo, alături de Napoli. Cel din urmă fel poate fi foarte bine lucrat și cu culori tari, în frescă, lăsînd stucul alb drept fond pentru aceste grotești, care — ce-i drept — au în ele o grație plină de frumusețe; printre ele se amestecă peisaje, spre a le da voioșie, precum și scene ale căror mici personaje sînt colorate. În acest ultim fel lucrează astăzi în Italia numeroși maeștri, deosebit de talentați în acest meșteșug.

CAPITOLUL XIV

Cum se aurește cu argilă roșie, cu mordant și în alte chipuri

O înțeleaptă dezlegare a unei minunate taine a fost într-adevăr aflarea chipului în care aurul să poată fi bătut în foi atît de subțiri încît, pentru o mie de foi — avînd latura de o optime de cot — artistului să nu-i trebuiască decît metalul a șase seuzi. Cu nimic mai puțin iscusită a fost însă aflarea chipului în care să putem întinde aurul deasupra ipsosului, în așa fel ca lemnul sau alte materiale, ascunse dedesubt, să pară a fi cu totul și cu totul de aur. Lucrul acesta se face precum vom arăta mai departe. Se acoperă lemnul cu straturi subțiri de ipsos care, cu ajutorul unui clei mai mult moale decît tare, devine ca o pastă, straturile urmînd a fi mai puține sau mai numeroase, după cum și lemnul este bine sau rău lucrat. Netezind apoi ipsosul și șlefuindu-l, se ia un albuș de ou, curat, și se bate bine cu apă, amestecînd în el argilă roșie, înmuiată mai înainte cu puțină apă; în felul acesta se capătă întîiul amestec, care este apos și limpede, iar după aceasta cel de al doilea, care este mai gros. Se unge apoi lucrarea, de cel puțin trei ori, cu acest amestec, pînă se acoperă pretutindeni, după care — udînd puțin cîte puțin, cu o pensulă — se așternd deasupra foițele de aur, care se prind fără zăbavă de această pastă moale; mai tîrziu, cînd lucrarea s-a uscat puțin — dar nu de tot — se netezește aurul cu un dinte de cîine sau de lup pînă ajunge strălucitor și frumos la vedere. Mai este cunoscut încă un fel de aurire, care se face cu ajutorul unui mordant și care se folosește pentru orice fel de lucruri: piatră, lemn, pînză, metale de orice fel, stofe și piele, fără a căpăta însă aceeași strălucire care se capătă prin celălalt mijloc. Acest mordant — care este materialul cu care se lipește aurul — se face din culori amestecate cu uleiuri de tot felul, sau din ulei încins amestecat cu lac și se dă peste lemnul acoperit mai întîi cu două straturi de clei. După ce mordantul a fost întins — dar nu de îndată, ci cînd e pe jumătate uscat — se așternd deasupra foițele de aur. Același lucru se poate face și cu argila roșie — dacă e grabă mare — deoarece, dacă se face întocmai, ține: mijlocul acesta este folosit însă mai mult pentru lucrarea șeilor, a arabescurilor sau a altor ornamente și nu pentru altceva. Se mai poate, de asemenea, să se pisează într-un mojar foițe de aur și să fie amestecate cu puțină miere și gumă arabică; acest amestec e folosit de miniatori și de numeroși alți artiști cărora le place să lucreze cu pensula profiluri sau mici pete de lumină din tablouri. Toate acestea sînt foarte frumoase lucruri, vrednice de aflat; fiind însă mult prea multe, nu voi mai vorbi despre ele.

PIERRE LEBRUN

Recueil des essais des merveilles de la peinture, 1635 (Manuscrisul de la Bruxelles)

Capitolul III.

Cum să pictezi în frescă

A picta în frescă sau pe umed înseamnă a lucra pe suprafața primelor straturi, încă umede, pentru ca să se îmbibe culorile și să pătrundă înăuntru, și se face de obicei în tempera și ține de două ori mai multe decît alta. Această pictură ține la orice vreme.

În primul rînd. — Dacă suprafața peretelui nu este încrețită, dar nici lină, trebuie să adăugăm trei straturi sau paturi de nisip și var vechi, cu cît este mai vechi cu atît este mai bun. Prinul strat va fi din nisip de riu cu grăunțe mai mari, cernut printr-un ciur mare, și din var vechi, care strat este alcătuit cum am spus din șapte părți nisip și a opta parte var.

Al doilea strat va fi din același material, dar cu nisip mai fin și cu var mai puțin, adică nisipul mai fin se umezește cu lapte de var, ceea ce se face punîndu-l într-un vas cu var vechi și cu apă ca să dea un fel de lapte, și o zeamă mai limpede.

Cel de-al treilea strat va fi și el alcătuit din același material, scăzînd mereu cantitatea de var și cernînd și mai bine nisipul.

Primele două straturi se vor albi cu același lapte, începînd de la stînga spre dreapta, și pe urmă de sus în jos, pentru ca toți porii să se astupe. Făcută această treabă le lăsăm să se odihnească puțin înainte de a începe lucrul.

Dacă peretele este încrețit, nu va fi nevoie decît de două straturi sau paturi.

Pensulele trebuie să fie din păr de porc, și destul de grosolane.

Culorile sînt albul de var și negrul de cărbune, nu are importanță din ce fel de lemn sau piatră neagră, unul fiind mai negru și altul mai brun, ceea ce este de trebuință la umbre.

Această pictură se face în tempera fără ulei iar culorile sînt atît de limpezi și transparente ca și cum ar fi de sidef lichid.

Pictura se face pe amintitele straturi încă umede pentru ca să se îmbibe culorile și să pătrundă înăuntru

Dacă straturile și paturile se usucă înaintea încheierii lucrării, le umezim din nou stropindu-le cu două sau trei găleți de apă.

Nișele în care se pictează personaje sînt de obicei roșii.

Între tavan și grinzi se pot picta coloane sau personaje de înălțime naturală susținînd cu două mîini și cu capul amintitele grinzi; și sînt de obicei în roșu.

Zisa pictură ține de nouă sau de zece ori mai mult ca alta, și cu cît este mai mult bătută de ploaie cu atît mai bine.

Cei vechi făceau multă pictură de aceasta, ca și astăzi Italienii. Părți din această pictură, încă foarte frumoase, care demonstrează trăinicia ei, se mai găsesc în vechile ruine din Roma.

Cînd dorim să reprezentăm un personaj sau orice altă figură facem desenul pe mai multe foi de hîrtie lipite împreună înainte să aplicăm amintitele straturi. Zisul desen fiind făcut cu negru de cărbune, de lemn sau de piatră neagră, se fac pe urmă straturile iar acestea fiind umede facem pe ele nișele și bordurile și liniile, după aceasta se aplică hîrtia cu desenul înțepat și străpuns cu un ac pe principalele trăsături din nișă, pe urmă cu pene de cocoș de India sau de altă pasăre se freacă zisul desen, după care ridicîndu-se, personajul sau figura rămîne imprimată pe straturi.

Spatele desenului se aplică pe zisele straturi umede; și deoarece nu au ieșit decît primele trăsături, se pune desenul pe o planșă de lemn la îndemînă pentru a-l limita, recreîndu-l, perfecționîndu-l și adăugînd umbrele.

Ghipsul nu este bun pentru a face straturile deoarece se umflă și putrezește la vreme ploioasă.

ANDREA POZZO

Breve istruzione per dipingere a fresco

Extras din *Prospettiva de' Pittori ed Architetti*, Parte seconda, ed. I-a Roma, 1693—1702; citat după ediția din 1758.

SFATURI PE SCURT

Despre cum se pictează în frescă

Vorbind noi de mai multe ori, de-a lungul cărții, cînd pentru a da sfaturi, cînd pentru o mai bună învățare a meșteșugului Picturii, am chibzuit că este bine la sfîrșitul cărții să adăugăm drept Apendice un scurt tratat, sau sfaturi cum se pictează o frescă, pentru a fi de folosul acelor Pictori care vor avea prilejul să pună în practică acest mod de a picta (pentru că nu totdeauna, cînd vor avea nevoie, vor găsi oameni știutori care să vrea să-i învețe cu de-amănuntul). Aplicîndu-le, deci, în multe lucrări, putem da cîteva sfaturi În prima parte vom vorbi despre acele pregătiri, care trebuie să purceadă înaintea picturii, cu toate că ducerea lor la bun sfîrșit nu aparține Pictorului, ci Zidarului. În partea a doua vom vorbi despre ce i se cuvine să facă Pictorului.

PARTEA ÎNTÎI

SECȚIUNEA ÎNTÎI

Cum să facem schelele pentru pictură

Cu toate că primul care se expune pericolului este Zidarul, trebuie să avem în vedere nu mai puțin și pe Pictor și pe ce își sprijină acesta viața : și asta nu pentru că cel îndrăzneț nu se teme de prăpastie, sau, pentru aceasta trebuie să ne încredințăm norocului ; deoarece la urma urmelor norocul altuia nu ne poate feri de căzătură.

SECȚIUNEA A DOUA

Arricciare

Așa se cheamă la Roma, și poate și aiurea, primul strat de var care se dă pe perete. Aici trebuie să-l sfătuim pe Pictor să nu înceapă lucrarea niciodată în locuri proaspăt văruite și cu atît mai puțin dacă sînt locuri închise, pentru că în afara umezelii, care dăunează sănătății, din tencuială iese miros rău și otrăvitor ce dă dureri de cap

SECȚIUNEA A TREIA

Intonacare

După ce peretele s-a zvîntat treptat, stratul *arricciata* fiind uscat, se dă un rînd ușor de var, pe urmă altul, punîndu-se temeiul la ceea ce se cheamă *intonaco*. Se folosește în acest scop var stins de un an, sau șase luni mai devreme, și se amestecă cu nisip de riu vînturat bine, ca să nu fie grăunțele prea mari, dar nici prea mărunte. La Roma, Pictorii folosesc pozzolana, dar aceasta trebuie folosită imediat pentru că după cîteva ore nu mai este bună, așa că se mărunțește ori de cîte ori este nevoie. Se alege un Zidar îndemînatec și iute ca să o sfarme mărunt și egal, lăsîndu-i vreme destulă și Pictorului ca să o picteze în aceeași zi.

SECȚIUNEA A PATRA

Granire

Oricît de bine ar fi sfărîmat materialul pentru *intonaco*, e bine să periem cu o pensulă grăuncioarele mici de nisip, asta ca să se așeze mai bine culoarea. Această operație de limpezire de nisip noi o numim *granire* [periat], și se face de predilecție la operele cu suprafață mare și mai depărtate de ochi, dar se poate face și la cele mai apropiate, dar ca să nu apară la privire pictura zgrunțuroasă la sfîrșit se suprapune peste pictură o bucată de hîrtie, și cu o lingură se presează ușor peste tot ca proeminențele să dispară.

SECȚIUNEA A CINCEA

Disegnare

Fiecare știe că înainte de a trece la pictură trebuie să se facă desenul, și chiar un model colorat și bine întocmit ca să poată fi ținut la vedere mereu, ca să nu te gîndești la altceva decît la lucru, sau chiar să se facă un alt desen pe hîrtie de mărimea lucrării ca să poată fi agățat și el la vedere să se vadă greșelile, dacă sînt, și să se îndrepte.

SECȚIUNEA A ȘASEA

Graticolare

Cînd avem de pictat suprafețe mari ca biserici, săli, sau bolți curbe și neregulate, pentru care nu se pot face cartoane atît de mari, este necesar să ne folosim de *graticolazione*, care este de multă trebuință în transformarea a ceea ce este mic în mare. *Graticolazione* din punct de vedere perspectival este mai cu seamă de folos la bolți sau la alte suprafețe neregulate, ca să facă să apară înaltă, dreaptă sau plană o arhitectură în perspectivă, iar felul de a o face l-am descris în primul tom, figura 100, și în cel prezent la figura 69. Deci, în primul rînd, împărțim în pătrățele modelul și transferăm același număr de pătrățele mărite cum trebuie, în locul unde peretele este *arricciato* : dar numai Pictorul va alege numărul de *graticole* pe care le poate picta într-o zi și va veghea să fie bine *intonacato*, punînd deasupra noului *intonaco* acea *graticolazione* ce a fost acoperită, ca să fie călăuză în lucrarea voastră ; dacă după ce s-a pictat într-o zi mai rămîne vreo bucată de *intonaco*, tăiați-o dar păziți-vă să faceți aceasta tocmai la mijlocul carnației, e slobod să se facă doar la marginile acestora, sau în conturele unor drapaje. Astfel, vegheați să se continue încet încet, *intonacatu-o*, ajutîndu-l pe Zidar ca să purceadă cu grijă la lucru și să nu mînjească cumva conturele a ceea ce s-a făcut, și nici să nu facă cumva alte schițe ; dar ca să nu fie nici o primejdie, e mai bine să începem lucrarea în părțile ei superioare.

SECȚIUNEA A ȘAPTEA

Ricalcare

Stabilind care să fie conturele desenului, așa cum am mai spus, suprapunem hîrtia cea mare peste *intonaco* pe care, datorită umidității sale, se poate imprima orice apăsare ; și atunci cu un vîrf ascuțit de fier apăsăm ușor de-a lungul conturelor.

Pentru a desena lucruri mai mici este de ajuns de a pisa mărunt niște cărbune iar pulberea astfel obținută se pune într-un săculeț și se desenează niște linii mai groase Aceasta se chiamă de către Pictori *spolverare*.

SECȚIUNEA A OPTA

Pregătirea

Mai înainte de a ne apuca de pictură trebuie să pregătim culorile și vopselele cel puțin atîtea cîte ne trebuie pentru o figură chiar dacă trebuie să pictăm oarece mare arhitectură e de trebuință să pregătim o vopsea de bază care să ajungă pentru toată lucrarea, căci dacă am pregăti-o în etape diferite ar fi greu să se armonizeze perfect. Celelalte pregătiri, de altfel foarte de trebuință, nu le mai amintim, fiind aceleași ca și la pictura în ulei.

PARTEA A DOUA

SECȚIUNEA A NOUA

Pictarea

Pictura în frescă nu diferă de cea în ulei decît dacă lăsăm deoparte faptul că pretinde mai multă promptitudine și îndeminare ca să te poți feri de incomoditatea ce provine din faptul că trebuie să te obișnuiești cu locul unde o să pictezi, pentru că în afară de faptul că este necesar să ai culorile dispuse în ordine și în borcănașele lor, mai trebuie să ai și o paletă după modelul ce se vede în frontispiciu care trebuie să fie neapărat din cositor cu margini ridicate de jur împrejur pentru ca culorile mai lichide să nu se scurgă și mai trebuie să fie pe piciorul paletei un mic vas pentru apă curată care să fie la îndemînă pentru dizolvarea culorilor. Trebuie să atragem atenția să nu se înceapă pictura pînă ce varul nu va fi încheiat lucrarea, adică să se fi întărit încît să nu rămînă pe el urma de deget cînd apăsăm, altfel degeaba dăm cu penelul peste *intonaco*-ul prea umed pentru că toată lucrarea rămîne moale, și nu poate fi de folos decît doar ca schiță.

SECȚIUNEA A ZECEA

Impastare e caricare

Caracteristic picturii în frescă este faptul că primele straturi de culoare chiar de cum sînt așezate pe var se moaie, își pierd mult din vioiciunea lor ; cum am mai spus. Este nevoie

să întărim culoarea, dînd încă o dată; nelăsînd lucrul care l-ai început nici o clipă pînă la terminarea și întoarcerea lui bine de tot, deoarece orice strat de culoare adăugat după cîteva ore va face o pată pe lucrare, mai degrabă aștepți să se usuce bine, și atunci, abia poți să mai adaugi un strat de culoare.

SECȚIUNEA A UNSPREZECEA

Ritocare

Dacă lucrarea se termină umedă fiind încă, ca va fi întotdeauna mai bine pictată, iar lucrarea va fi trainică, dar întrucît varul mai lucrează, în special în părțile umbrite se poate și trebuie să revenim, sau cu pensulații mici, sau cu pulbere din coajă de ou, sau cu pensule pe jumătate uscate din culoarea necesară; acest fel de revenire este zadarnică dacă se face în locuri descoperite, pentru că este dizolvată de ploi.

SECȚIUNEA A DOUĂSPREZECEA

Sfumare ed intonerire

Pentru *sfumare* și unificarea culorilor se folosesc pensule noi, din păr de porc, însă puțin îmbibate în culoare, dar uneori și degetele înmuiate în culoare dau efecte bune cînd e vorba de capete, mîini și alte lucruri mai mici, în special atunci cînd varul se apropie de uscare. Însă atunci cînd e vorba de a întuneri, de a face *sfumatura* unei bucăți importante, trebuie mai întîi făcută pe varul umed, iar cînd varul este uscat cu alte mijloace inspirate de ingeniozitatea Pictorului.

SECȚIUNEA A TREISPREZECEA

Rifare

Se întîmplă cîteodată ca o anumită figură să nu-i iasă cum trebuie Pictorului și să-i vină acestuia voia să o dea jos; aceasta se poate face cojindu-o fără însă să atingă restul operațiunii, și după ce s-a curățat bine spațiul, se va uda cu o grijă specială pentru ca să se poată pune un nou *intonaco* și să se poată reface figura. În locuri închise se poate reface și cînd pictura este *a secco*, deoarece există unele figuri mai *sfumate* și mai proaspete decît altele. Spun asta ca să nu mai existe nici un scrupul.

SECȚIUNEA A PATRUSPREZECEA

Colorarea

Aici vreau doar să spun care sînt culorile bune pentru pictura în frescă. Deoarece, degeaba te bucuri că ai făcut o Pictură frumoasă, dacă datorită contrarietății pe care o au culorile între ele, sau cu varul, ea nu durează mult. Iată un catalog de culori, începînd cu cele ce sînt bune pentru exemplele noastre.

Bianco di Calce [*Alb de var*]

Albul de var este cel mai bun dintre toate pentru a fi amestecat cu culorile, și pentru carnații, ca și pentru falduri, deoarece varul este umed încă de un an sau de șase luni. Se aștîmpără cu apă și se cerne printr-o sită într-un vas larg, lăsîndu-l să se depună și fiind, se aruncă apa care stricește pe paleta Pictorilor.

Bianco di scorze d'Uovo [*Alb din coajă de ou*]

Acesta este foarte alb și este foarte bun pentru pictarea în frescă, sau *a secco*, ca și pentru pulberea făcută pentru *rittocare* [revenire]. Se adună prima mare cantitate din zisele coji, se curăță de pielițe fierbîndu-se cu o bucată de var nestins, bineînțeles amestecîndu-se bine, pe urmă se cerne și se spală cu apă de izvor, din nou se amestecă ușor, se spală de atîtea ori pînă cînd apa rămîne limpede: pe urmă se macină bine pe piatra Pictorului, se fac niște pîinișoare, care uscate la soare sînt foarte bune pentru carnații, sau falduri, albe; și oriunde vor fi de mare strălucire: cu toate astea trebuie să atragem atenția, că dacă aceste coji stau multă vreme umede au o duhoare insuportabilă. Există și un remediu, se închid bine într-un vas de pămînt și se dau la cuptor.

Bianco di marmo di Carrara [*Alb de marmură de Carrara*]

Se pisează bine marmura, și se macină apoi cu apă, se amestecă cu var pentru a fi mai cărnoasă: și asta e bine; dar e oboseală de prisos pentru cine are var vechi, sau coajă de ouă.

Cinabro [*Cinabru*]

Această culoare este cea mai vie dintre toate; și este potrivnică vasului, mai ales cînd e expusă la aer; atunci cînd pictura este în spațiu închis, am folosit-o adesea la falduri, curățind-o mai întîi după un secret al meu pe care vi-l împărtășesc acum. Luăm pulbere de cinabru pur și o punem într-un vas de majolică pe urmă punem deasupra apa aceea care fierbe cînd se stinge varul în ea, dar să fie apa cît se poate mai curată, pe urmă se aruncă apa, și așa de mai multe ori; în acest fel cinabrul se îmbibă cu calitățile varului, și nu le mai pierde niciodată.

Vetriolo brugiato

Vetriolo Romano copt în cuptor și măcinat cu rachiu iese minunat pe varul umed. Dă singur un roșu ca de lac: e foarte bun, în special pentru schițe, și face un bun substrat pentru cinabru: din amîndouă amestecate într-un fald rezultă o culoare ca de lac fin asemănătoare cu cea de ulei.

Rossetto d'Inghilterra [*Roșu englez*]

În lipsă de *Vetriolo* obținem același efect încît pare chiar *Vetriolo*, dacă-l folosim la clar-obscur pe varul umed, și pe sec cu lac.

Terra rossa [*Pămînt roșu*]

Această *terra*, ca și celelalte, este propice pentru frescă și se potrivește la carnații, la falduri și oriunde este nevoie.

Terra gialla brugiata [*Pămînt galben ars*]

Trage spre roșu palid, și e foarte bună pentru părțile umbrite ale carnației cînd e amestecată cu *terra nera di Venezia*: e de folos și la umbrele faldurilor galbene.

Terra gialla chiara [*Pămînt galben*]

La Roma se folosesc două feluri de *terra* galbenă, una mai deschisă, alta mai închisă, ambele fiind de felul lor foarte frumoase. Dacă se folosesc cu îndeminare în falduri nu au de ce să invidieze *giallolino*. Alte *terra gialla* se mai găsesc în multe părți din Italia.

Giallolino di Fornace

Se cheamă la Roma *Giallolino di Napoli*. Eu l-am folosit la frescă și s-a păstrat, dar nu m-am încumetat să-l expun la aer liber.

Pasta verde

Este făcută cu suc de Spincervino, amestecată cu var alb devine galbenă, însă culoarea se pierde.

Terra verde [*Pămînt verde*]

Cea din Verona este cea mai frumoasă, chiar unică pentru faldurile de pictat pe varul umed; mai sînt și alte *terra* de culoare verde aproape toate însă artificiale, și potrivnice varului: se mai găsesc și în alte locuri *terra* de culoare verde, dar toate inferioare.

Terra d'ombra [*Umbră naturală*]

E bună pentru umbre, în special la faldurile galbene.

Terra d'ombra brugiata [*Umbră arsă*]

Este excelentă pentru umbrele carnațiilor atunci cînd e amestecată cu *terra nera di Venezia*, mai ales în locurile foarte întunecate.

Terra nera di Venezia [*Pămînt negru de Veneția*]

Este cea mai întunecată din toate cu care se pictează în frescă, este bună pentru părțile întunecate ale carnației și dă același efect ca și funinginea *a secco*, sau ca *spalto* în ulei.

Terra nera di Roma [*Pămînt negru de Roma*]

Dă efectul negrului de cărbune și se folosește din această cauză peste tot.

Nero di carbone [*Negru de cărbune*]

Se ia lemn de viță de vie, se arde și se macină, este bun în toate calitățile sale. Sînt mai multe sorturi de negru, de sîmburi de piersică arși, de hîrtie, de drojdie de var, toate sînt bune pentru pictura în frescă, în afară de negru de oase.

Smaltino

Este bun în frescă şi trebuie pus mai întîi de toate culorile, în vreme ce varul e încă umed, altminteri nu se prinde : după ce trece o oră se dă a doua mînă ca să prindă culoarea lui frumoasă. Cel mai simplu serveşte la umbre dar, în părţile importante întunecate se foloseşte negrul de cărbune. Dintre toate culorile arătate, se amestecă bine cu albul pentru a scoate în evidenţă clarul, sau obscurul şi tentele mijlocii folosite de Pictori.

Oltremarino (Ultramarin)

Iese foarte bine *a fresco* ca şi *a secco* ; doar că nu se prea foloseşte de cei mulţi pentru că e foarte scump.

Morel di Sale

Amestecat cu *smaltino* dă *pononazzo*, chiar şi singur dă uneori vopseaua aceasta. Acestea sînt culorile cu care se poate lucra în frescă.

Culori contrare varului şi cu care nu se poate lucra în Pictura în frescă

Biacca, Minio, Lacca di Venezia, Lacca fina, Verde rame, Verde azzaro, Verde porro, Verde in canna, Giallo santo, Giallolino di Flandra, Orpimento, Indico, Nero d'osso, Biadetto.

Pictura a secco

În prezent se obişnuieşte destul de mult, la Roma, să se picteze pe ziduri şi pereţi uscaţi, dar avînd un fond dat cu un rînd de gips, bine lipit. În acest fel se pot folosi toate culorile fără discriminare. Este de amintit că pereţii prea de multe ori albiţi trebuie răzuiţi altminteri în vreme de uscăciune cleiul, acum din abundenţă, aruncă albul şi tencuiala pluă la zidul viu, iar opera se strică. La pereţi noi se dă un rînd de gips, în vreme ce varul este umed. Astfel toate culorile se prind.

Gîndurile unui expert pe drumul spinos al ştiinţei de a picta à la fresque, de către un vechi membru al societăţii Arkadia M.K. (Martin Knoller) 1768.

Dacă zidul este complet nepreparat, fără mortar, trebuie tencuit în aşa fel, încît să devină egal şi neted; zidurile vechi care au deja o spoială, fiind demult tencuite şi văruite, trebuie curăţate cu o uncaltă şi date cu un grund nou, neted, întocmai ca la celelalte. Aceasta este atribuţia zidarului care însă nu trebuie să folosească niciodată mai mult nisip decît aporximativ a opta parte din cantitatea de var, în care se amestecă cîţi fini de cinepă, ce leagă mai bine mortarul decît părul de vitel sau de porc. După ce grundul s-a uscat bine, zidarul trebuie să prepare o nouă cantitate asemănătoare de mortar în care, cum am spus, nisipul să nu reprezinte mai mult de a opta parte şi din care se foloseşte atît cît se pictează în aceeaşi zi, după desenul pregătitor; acest strat se dă pe grundul anterior într-o grosime de aproximativ trei muchii de cuţit, frumos, egal şi neted. Trebuie să remarcăm totuşi că din desenul pregătitor se ia în considerare lăţimea. Cînd se pictează în spaţii acoperite, unde nu adie prea mult aer proaspăt, se acoperă în lungimea desenului, dar tot atît cît se poate picta într-o zi. Astfel nu se usucă cu siguranţă. Acum se poate picta. Se pictează după aşa numitele schiţe, desene mari, executate perfect cu cărbune pe hîrtie şi conturate cu pensula. Desenele mi le împart în mai multe patrulatere şi decupez pe cît posibil, întotdeauna un fragment pătrat pe care îl calchiez cu un fier ascuţit, fără să îngrosez în spate, deoarece se imprimă conturele în varul proaspăt şi nu se şterge atît de uşor. Seara, cînd sînt gata, pot să lai numai marginile cu o riglă, astfel încît să fie mai uşor de dat mortarul proaspăt pe zidul nou a doua sau a treia zi.

Cînd avem la dispoziţie în permanenţă un zidar, este mai bine să se lucreze tot fundalul dintr-o dată, pe umed, sau în atitea fragmente cîte surse de lumină există, sau în fragmente de peisaj constituite şi apoi să se reliefeze, contureze şi coloreze proaspăt figurile, cînd restul este gata. Pentru aceasta însă, este nevoie de un zidar priceput şi înţelegător, versat în aşa ceva şi pe care să-l foloseşti cum am făcut-o cu Scaramuzzi la

Milano. Astfel pictura în frescă nu mai apare atît de dificilă chiar şi unui bun pictor în ulei, dacă se bucură în permanenţă de o bună îndrumare.

Este surprinzător cîte opinii ciudate au pictorii despre frescă. Unul dă şase straturi pe zid înainte de a se încumeta să picteze, ori este sigur că stratul de pictură devine cu atît mai rezistent cu cît e mai subţire, straturile numeroase fiind foarte dăunătoare, căci răpesc picturii legătură cu zidul, păcătuind tocmai prin aceea că nu se pot realiza siluete ferme şi ce este în fond pictura în frescă decît o pură pictură de var? Ea trebuie să fie bine colorată, dar aceasta va constitui obiectul următoarelor observaţii.

Culorile

... Înainte de a începe să pictăm, trebuie să frecăm culorile în vasele lor. Este necesar să ne străduim să le obţinem cu adevărat pure şi curate din preparaţie, pentru a nu colora cu neregularităţi.

Culorile se freacă în vase de ceramică glazurate. Se foloseşte o paletă de pictat din tablă albă, marcată cu culori de ulei, pentru a le putea recunoaşte mai bine şi prevăzută cu o margine de jur împrejur, ca să nu se scurgă culorile apoase. Culorile trebuie date sau frecate de către pictor însuşi foarte fin, pentru ca pictura să apară şi în apropiere frumoasă, curată şi caldă. Zidul se freacă cu un tampon, pentru a înlătura eventualele particule de nisip. Remarcăm de asemenea că zidarul trebuie să folosească mai multe mistrii, foarte mici şi mai mari, să se străduiască să facă o muncă curată, să nu stropească pictura şi să nu o păteze. Dacă e bine plătit poate fi pregătit şi în munca necalificată şi la frecatul culorilor, căci toată ziua nu are nici o treabă, deoarece dimineaţa devreme îi este suficientă o oră pentru munca noastră.

Culorile (alb)

Albul din var vechi, de mult stins, l-am folosit doar eu. Alţi artişti se servesc de diverse alte amestecuri ca marmură sau coajă de ou, pe care nu le iau în seama şi iau var bun, vechi, străduindu-mă să-l obţin cît pot de curat. Iau o cantitate — o grămadă — de var, stins de mult, într-un vas larg, torn apoi apă curată şi amestec repede; după aceea pun toată compoziţia — pînă la sediment — într-un alt recipient, unde se lasă să se decanteze. Atunci obţinem dedesubt alb de var fin, ce poate fi frecat pe piatră şi folosit în pictură. Apa ce rămîne deasupra ca şi sedimentul dinainte, în care adesea se află piatra sau nisip grosolan, nu mai pot fi întrebuinţate şi alte culori conţinînd multe impurităţi pot fi astfel curăţate.

Toate culorile se freacă cu apă şi se pregătesc cu apă de var, tot aşa cum culoarea de clei se freacă în apă şi se adaugă mai tîrziu cleiul. Albul de var se pregăteşte stingînd cu apă clocotită varul subţire care se decantează mai tîrziu de fiertura rămasă deasupra, ceea ce se mai numeşte : „apa de var se ridică". Celelalte culori nu sînt folosibile în frescă şi nu este nevoie să se găsească un alt alb decît *varul*, care este pe deplin durabil, şi se întinde destul de bine; m-am gîndit adesea dacă nu poate fi folosit în pictura de ulei, dar nu am aflat pînă acum nici un rezultat.

Galbenul

... Galbenul de Neapole este o culoare frumoasă şi bună de folosit în frescă, trebuie însă controlat să fie curat, căci, dacă este amestecat cu galbenul regal sau împărătesc, sau cu alte nuanţe stridente de galben, aşa cum se întîmplă în nouăzeci şi nouă la sută din cazuri, se stinge curînd pe var, transformîndu-se în cenuşiu şi alterează toate celelalte culori în care e amestecat. El însuşi este foarte durabil, sfidează orice vreme, fiind absolut necesar şi preferabil în pictură.

Ocrurile

Ocrurile joacă în frescă un rol hotărîtor şi sînt indispensabile pictorului. *Ocrul deschis*, bine curăţat de impurităţi — în acelaşi mod ca varul — este un galben foarte frumos şi se amestecă în toate culorile, graţie durabilităţii şi tonului propriu plăcut. Dacă este ars, culoarea galbenă se schimbă şi se numeşte — după vocabularul pictorilor — *ocru ars deschis*, devenind roşiatic deschis. *Ocrul mijlociu* îşi datorează numele tonului său mediu, intermediar între ocrul deschis şi cel închis. Este foarte frumos, durabil şi mult folosit în frescă. Este de asemenea ars, obţinîndu-se o culoare roşiatică, diferită de ocrul deschis şi se combină excelent cu toate celelalte culori.

Galbenul de umbră — este folosit fie în stare brută, fie ars — la rîndul său o nuanţă foarte frumoasă, ce conţine toate particularităţile necesare culorilor de frescă.

Ocrul auriu este o culoare foarte frumoasă, și plăcută. În stare brută nu l-am folosit însă, deoarece mi s-a părut că se întunecă ușor. După ardere, în care culoarea se transformă în roșu închis, devine foarte constant.

Ocrul închis are o nuanță foarte frumoasă, brun-gălbuie, care nu se poate crea prin amestec fiind pe deplin saturată; cînd este mai bine ars, capătă o culoare brun-roșcată închisă.

Pămîntul verde aparține de asemenea culorilor de ocru. Verdele veronese este cel mai frumos, e verdele de celadon, și, totodată, foarte trainic, dacă este curat și nu e substituit cu verdele saxon sau tirolez. Acest pămînt, care în stare naturală — verde — are o bună valoare, se transformă prin ardere într-un ton ce nu se lasă amestecat, propriu, potrivit pentru pictarea carnației și a umbrei acesteia. Se vînd două nuanțe de verde veronese: închis și deschis, amîndouă sînt indestructibile și de mare folosință în pictură.

Mi-am pregătit și *o culoare roșie proprie*, care nu se găsește de vînzare, pe care l-am denumit *roșu stacojiu*. Este un ton rupt de roșu-orange, foarte durabil în ulei ca și în frescă. Se ia — din orice farmacie — o cantitate potrivită de calaican și se topește la foc de cărbuni într-o oală de fier, amestecîndu-se cu o lingură tot de fier, sau ceva asemănător. Se transformă imediat într-un lichid și cînd se evaporă începe să devină uscat și roșu. Mestecarea și fierberea se continuă pînă ajunge la cel mai înalt grad de frumusețe, luîndu-se din timp în timp probe pe hîrtie pentru a putea determina tonul dorit. Cu cît se ține mai mult pe foc, cu atît devine mai frumos, adică mai închis. Această culoare, care nu se găsește de vînzare, va place cu siguranță artistului; este inalterabilă.

Roșul de Neapole se găsește în regiunea napoletană și se folosește în egală măsură în ulei și în frescă. Este o culoare foarte durabilă și a devenit aproape de nehlocuit în pictarea carnației, a capetelor și a altor elemente asemănătoare. Nu se găsește la negustori, dar se poate procura de la țăranii napoletani.

Roșul englez este stabil și are multe proprietăți. Eu îl folosesc numai în stare pură, ca roșu, deoarece prin amestec cu alte culori se transformă într-un ton rece, albăstrui. L-am supus celei mai puternice incandescențe și a devenit o culoare saturată, brun-roșu, închisă, care poate fi folosită profitabil și este durabilă.

Terra di Siena este un ocru ce poate fi întrebuințat în frescă în stare brută sau arsă. În stare brută este un galben foarte frumos, iar în combinație cu albastrul se obține un verde plăcut, rezistent, necesar în pictarea părului blond și la înnobilarea galbenului de Neapole. Am ars această culoare la trei intensități de căldură. În prima am obținut un brun cald, foarte adînc și durabil; în a doua, mai puternică, un brun mai închis, iar la o căldură mult sporită, un preparat de culoare roșu deschis, care înlocuiește pe deplin cinabrul — utilizat la clădiri și pereții exteriori — pe vremea cînd nu poate fi folosit în frescă. În timpul arderii culoarea trebuie încercată din timp în timp, pentru a observa dacă e destul de calcinată. Dacă la ultima ardere (N.B. în aer liber) grăunțele nu au toate aceeași nuanță de roșu deschis, trebuie apoi sortate.

Umbra o folosesc doar dacă bate puternic în roșu. Este piatra de încercare a picturii în frescă, în care tonurile amestecate se pun cu o singură trăsătură de penel, apa se usucă instantaneu, iar culoarea ce fese la iveală este cea a amestecului în stare solidă. În frescă acest ton apare abia după uscarea completă a picturii. Artistului cu precădere începătorului — îi este ușurat astfel într-o oarecare măsură amestecul de culori. Creta de grund, uscată și albă, pe care mi-o aduc concetățenii mei tirolezi, joacă de altfel același rol. Dacă se supune umbra unei puternice incandescențe se obține, după fond, o frumoasă culoare roșie, deosebit de închisă, pe care nu o poți amesteca, dar este de mare folos pretutindeni, cu precădere la veșminte.

Roșurile

Cinabrul. Chiar dacă această culoare nu aparține defel frescei, am pregătit-o în așa fel — după o veche rețetă — încît să se poată folosi în interiorul clădirii. Se prepară într-un vas din lemn de fag, se ia cinabrul curat de munte, care se primește în bucăți întregi, se freacă cît se poate de fin cu *Spiritus vini*, se lasă din nou să se usuce, apoi se transformă în pulbere și se pune în acel vas în care se toarnă apa clocotită, înaintea fierberii se dizolvă o bucată de var. Procedeul se repetă de cîteva ori, după ce, de fiecare dată, s-a limpezit apa de deasupra. Prin aceste infuzii cu apă de var cinabrul își pierde proprietățile novice. Abia apoi poate fi folosit, frecîndu-l din nou: cu cît e mai fin, cu atît e mai frumos. L-am întrebuințat bine la veșminte, dar niciodată pe vreme rea, pentru a evita orice degradare a imaginii. Este preferabil totuși să fie folosit cu parcimonie deoarece există și alte culori frumoase de roșu.

Vitriolul roman, ars în sobă, este o foarte frumoasă culoare roșu închis. Dacă se freacă cu vin alb fiert se obține un splendid roșu purpuriu; eu îl folosesc cu deosebire ca suport pentru cinabru, cele două nuanțe combinate dînd cel mai frumos roșu de purpură

pentru un veșmînt. El însuși are, pe vreme proastă, o durabilitate limitată, nu însă cînd este legat cu cinabru. Totuși cinabrul este înlocuit atunci cu terra di Siena.

Albastrurile

Albastrul de cobalt este, pentru artist o culoare excelentă, frumoasă și durabilă; se așterne bine, are multe proprietăți și suportă amestecul cu alte culori. Am auzit de la mai mulți pictori că s-ar altera, dar nu pot confirma căci, dacă este pur, e aproape imposibil să sufere o schimbare în timp. Dacă însă culoarea e impură sau falsificată se poate modifica, iar artistul trebuie să o considere provenită din fabrica de culori albastre din regiunea Saxoniei.

Albastrul regal (imperial) l-am folosit în mare măsură, trebuie dat însă de două ori altminteri se șterge. Se freacă pe o piatră din porfir, deoarece pe celelalte le atacă.

Ultramarinul (este evocat cel autentic, preparat din lapislazuli), este foarte frumos, dar prea costisitor pentru a fi folosit prea des. Dacă totuși nu vi se pare prea scump, folosiți-l acolo unde rezistă foarte mult. Poate fi combinat cu toate celelalte culori de frescă, e apt să fie folosit și în ulei, unde, dacă se amestecă, scoate curînd lacul din culoare, devenind albastru cenușiu. V-aș putea da și rețete pentru restaurarea acestei culori; cum însă nu sînt mai ieftine decît cele ce pot fi cumpărate, este inutil să le descriu aici.

Brunurile

Pămîntul de Colonia este un brun foarte frumos. Folosit în stare naturală este deja foarte util dar poate fi mai profitabil astfel: se închide bine într-un creuzet și se încălzește la diferite grade, obținîndu-se diferite nuanțe de brun închis, iar la o temperatură mai ridicată rezultă o culoare închisă și saturată de brun. Toate sînt deosebit de durabile.

Culorile albastre de cărbune. Această culoare a fost inventată de un mare laborant prieten de al meu; este frumoasă și foarte bună pentru umbrele veșmintelor albastre. Se obține frecîndu-se cărbune de butuc de viță cu o cantitate egală de potasiu, se pun apoi într-un creuzet și se topese pînă nu se umflă; se toarnă într-un ulcior de piatră — cum au hangii — și se adaugă puțin acid sulfuric. Lichidul devine albastru, precipitatul albastru închis cade la fund și după ce se calcinează se transformă într-un negru-albăstrui strălucitor.

Fuinginea am folosit-o foarte bine — fiind frecată — la umbrele carnației și la veșmintele negre care se valorează și cu negru de viță sau negru de Frankfurt. De asemenea am întrebuințat-o adesea în ulei, după ce am aflat dintr-o scriere că Van Dyck, marele pictor, o folosea constant în superbele sale veșminte.

Negrul animal (culoare preparată din calcinarea oaselor) poate fi utilizat foarte bine fiind și foarte frumos.

Negrul de viță de asemenea.

Astfel s-ar încheia șirul culorilor. Limitîndu-mă la acestea am pictat cele mai mari biserici și săli, așa că mă gîndesc că și un altul va reuși, ceea ce eu însămi am realizat.

Inventarele de culori ale lui Leonardo da Vinci sau Annibale Caracci sînt încă mai limitate și totuși primul a pictat minunata *Cină de taină*, iar cel de al doilea o întreagă galerie (Farnese).

Pensulele folosite în frescă trebuie să fie mai lungi decît celelalte obișnuite de culori de apă. Pensulele de pește nu trebuie folosite decît la ultimele retușuri și la luminile maxime. Pensulele deja folosite sînt totdeauna mai bune decît cele noi; cu acestea din urmă se lucrează mai întîi la grund și schiță și abia după ce s-au rodat pot fi întrebuințate la finisări.

Înainte de a picta, pensula se înmoaie în apă un sfert sau o jumătate de oră, după care devine mai durabilă; în timp ce lemnul se umflă, ea lasă să curgă mai bine culorile de apă.

Putem începe să pictăm abia după ce mortarul a atins prin uscare acel grad de întărire în care degetul nu poate intra fără a întîmpina o oarecare rezistență. Trebuie să închei acum căci se înserează, iar mîine mă scol devreme pentru a picta în palatul prinților d'Este pe Junona și Jupiter.

Iată că ziua s-a sfîrșit, străvechiul și majestuosul zeu păgîn dimpreună cu soața sa sînt gata și vreau să încerc să fac o descriere a acestei zile de lucru. M-am sculat devreme, apoi, după ce m-am ocupat o vreme de desene, m-am dus la palat. Scaramuzzi zidarul era deja acolo și lucra pentru a acoperi cu var ceea ce am lăsat eu. Trebuie să subliniez că azi voi picta o scenă deosebită cu două personaje într-o încăpere împărțită de draperi. Zidarul e gata cu tencuiala. Am calchiat cartoanele, am pictat draperia cu albastru închis de cărbune, terra di Siena, apoi am lucrat umbrele cu pămînt de Colonia și terra di Siena

arsă. Am ajuns astfel la *Jupiter*. Mai intîi am amestecat o culoare din negru de funingine şi terra di Siena arsă şi am retuşat toate fragmentele în părţile unde vor fi umbre puternice sau mai uşoare. Apoi am amestecat o culoare pentru carnaţie din terra di Siena, ocru deschis şi alb acoperind ceea ce pictasem înainte din Jupiter şi ceea ce nu era lucrat încă pînă la ochi, gură şi păr. Nu mi-am pierdut defel conturele care sînt adînc imprimate în var. Acum am amestecat terra di Siena arsă, ceva albastru şi umbră şi am făcut umbrele principale. Semiumbrele nu trebuie să le pictez, ele se văd încă foarte bine de sub primul strat. Apoi iau un pic de terra di Siena, galben deschis şi pictez buzele, nuanţîndu-le cu ocru-stacojiu şi dîndu-le umbra principală cu pămînt de Colonia ars închis. După aceea am lucrat roşul obrajilor şi restul de roşu din păr cu roşu ţărănesc de Neapole şi am făcut luminile principale amestecînd alb, ocru-gălbui şi roşu de Neapole. Mai departe am pictat părţile întunecate cu pămînt de Colonia ars şi neapolitan, iar ochii, părul brun şi haşurile principale pe corp cu alb în amestec cu ocru ars deschis. Am făcut celelalte părţi în umbră prin haşurare şi am pictat mantia albastră. Am pus mai întîi o culoare amestecată din negru de funingine şi cobalt, am acoperit apoi totul cu cobalt, după care am aşezat semiumbrele şi umbrele întregi cu albastru de cărbune şi am lucrat luminile cu albastru regal. Mă privea acum juvenil şi majestuos, părînd să se certe, cu sprîncenele încruntate, cu Junona cea geloasă, Da, ceartă-te acum cu mine, femeile rele o merită din plin. Dixi!

Apoi am pictat-o pe *Junona*. Mai întîi repetînd totul de la Jupiter: umbrele le-am realizat aici cu o culoare pictată deasupra, un amestec de albastru de cărbune, alb şi umbră; apoi tonul delicat al carnaţiei cu galben de Neapole combinat cu roşu, pictat de asemenea deasupra. Umbrele se văd răzbătînd dulci şi încîntătoare. Acum pot să sfîrşesc întocmai ca la Jupiter, ţinînd cont însă de poziţia socială, căci aici totul trebuie să fie mai molatec şi mai graţios. Mantia ei roşie este făcută din pămînt de Colonia ars, apoi totul este pictat cu vitriol frecat în vin fiert; luminile principale sînt realizate cu galben de Neapole. La sfîrşit sînt pictate accentele puternice cu terra di Siena închisă şi iată cum am descris pe scurt o muncă îndelungată.

Scaramuzzi! am spus apoi, *cestia maledetta*, las'să stea galbenul de Neapole (tocmai frecа această culoare), ia linia şi cuţitul şi taie tot ce-i de prisos căci trebuie să sărbătorim, seara aceasta. Am fost puţin la plimbare, am băut o sticlă de vin de Falerna la o osterie şi m-am întors în camera mea de studiu pentru a descrie lucrarea, nu ştiu nici eu pentru cine?

Dacă se întîmplă să apară *pete pe pictură*, dacă se uită una dintre umbre sau lumini, sau dacă acestea au devenit prea slabe trebuie să ne uităm mai întîi dacă zidul s-a uscat bine; după aceea se dizolvă zahăr candel proaspăt în apă şi se pictează accentuînd lumina sau umbra, combinîndu-se culoarea de apă cu zahăr, la care nu se pune apă de var. Astfel se procedează în locurile acoperite, nu însă pe vreme proastă, pentru că prima ploaie va spăla totul. Pe vreme rea se ia aşa-numita *doba* (brînză de vaci) cu care se amestecă culoarea şi se pictează astfel luminile sau umbrele mai deschise sau mai întunecate, fiecare după cerinţe. Culorile trebuie preparate în acest scop foarte apoase, cu apă de var foarte concentrată.

WERNER G. H. — *Îndrumător, diverse prospecte de a desena fără ajutor după regulile artei şi perspectivei, urmate de o introducere în pictură în frescă şi plafoane. Erfurt, 1781.*

Despre pictură în frescă.

Există două feluri de a picta pe var, în frescă şi pe uscat.

Pictura pe uscat se face pe ziduri tencuite cu ipsos nu prea subţire, lăsat să se usuce, pe care se poate lucra cu toate felurile de culori, în ulei sau apă. La zidurile vechi trebuie curăţată mai întîi vechea tencuială pentru a le acoperi cu o văruială nouă, altfel s-ar scoroji concomitent pictura cu tencuiala.

Pictura în frescă se face dimpotrivă pe un zid proaspăt tencuit cu mortar. Culorile se impregnează pe mortarul umed, pictura devenind astfel incomparabil mai durabilă decît cea pe ipsos uscat.

Înainte ca artistul să poată începe singur să picteze trebuie să se îngrijească de diverse probleme: să verifice schela pentru a nu primejdui propria sa viaţă; apoi să se ferească să-şi înceapă munca îndată ce zidurile au fost date cu varul proaspăt şi cu atît mai mult într-un loc închis, căci miasmele ce se evaporă sînt cu osebire dăunătoare.

După ce zidul s-a uscat bine se umezeşte din nou şi se tencuieşte cu var ceva mai subţire, care trebuie la rîndul său, se să usuce şi abia apoi se dă cu mortarul compus din var subţire combinat cu puţin nisip clar de rîu. Pe acest mortar trebuie să se înceapă imediat lucrul, dar nu se acoperă niciodată o bucată mai mare decît se poate picta într-o

singură zi, căci munca nu se mai poate face pe mortarul uscat. Nu trebuie totuşi să fie nici prea umed, ci doar un pic zvîntat, altfel pictura se amestecă prea mult cu varul. Pentru a înlătura asperităţile şi inegalităţile se curăţă mai întîi mortarul de grăunţe sau, cum spun italienii, „se granulează". Această operaţie se face îndepărtînd cu o pensulă tare micile grăunţe de nisip şi aşezînd imediat deasupra o foaie de hîrtie care se apasă uşor şi se întinde cu mistria; se continuă astfel dintr-un loc în altul.

Deoarece nu se pot schimba sau şterge pe varul umed, trăsăturile de penel trebuie făcute rapid, sigur şi corect. Pentru mai multă precizie şi siguranţă se folosesc schiţe sau desene mari, de aceeaşi dimensiune cu viitoarea pictură, cu toate detaliile şi culorile făcute sumar, dar complet. Acestea se fixează pe perete şi pe desenul apărut astfel se aplică şi culorile.

Dacă dintr-o pricină oarecare nu se pot fixa schiţele trebuie să se folosească mijloacele recomandate de TAB. XIV ale grilajului: se împarte desenul în pătrate care se transpun pe perete şi se pictează astfel unul după altul. Dacă la sfîrşitul zilei rămîne ceva în plus din porţiunea văruită se curăţă şi se reînveleşte proaspăt în ziua următoare.

Pentru a evita supărătoarea transpunere a conturelor după desen, se pot înţepa liniile cu cuie, apăsîndu-se cu un săculeţ cu praf fin de cărbune, obţinîndu-se astfel conturele scrise pe var, care pot fi apoi uşor trasate cu mîna.

Deoarece culorile se amestecă în vase şi este foarte greu, odată o culoare terminată, să obţii exact aceeaşi nuanţă, este bine să se facă de la început cantitatea necesară pentru întreaga lucrare. Dacă în timpul lucrului mai este nevoie să se combine unele culori, se foloseşte o paletă de cupru cu o margine de care se poate fixa un mic vas cu apă pentru a le subţia. În aplicarea culorilor se cere aceeaşi rapiditate şi siguranţă, cu precădere acolo unde camuflarea este absolut indispensabilă. Fiecare tuşă trebuie să rămînă aşa cum este trasată, culoarea se aplică egal, aşa cum va rămîne, reverdirea de mai multe ori cu o culoare proaspătă este o mizgăleală care răpeşte picturii frumuseţea şi durabilitatea. Primele tuşe îşi pierd uneori pe văruială umedă puterea şi strălucirea, se trasează însă de la o pată la alta imediat cu aceeaşi nuanţă.

Diferitele degradeuri ale culorilor se aşază unele lîngă altele fără ostompări. Pentru a deschide sau închide un ton se haşurează doar cu pensula după ce culoarea iniţială s-a uscat. Cînd se combină culorile trebuie să se ţină cont că ele devin prin uscare mai luminoase şi mate, de aceea e bine ca amestecul să fie mai întunecat şi aplicat puternic, închis şi tare. Dacă totuşi, în ciuda prevederii şi măiestriei, pictura nu reuşeşte în desen sau colorit, singura soluţie este să fie distrusă, locul să se văruiască din nou cu mortar proaspăt pentru a fi lucrat de la început.

Şi acum cîte ceva încă despre culori. Nu toate cele ce se folosesc în pictura de ulei sînt potrivite în frescă, deoarece o bună parte din ele sînt nu numai incompatibile cu varul şi mortarul dar sînt mîncate de acestea, o astfel de pictură decolorîndu-se în scurtă vreme şi pierzîndu-şi orice fel de frumuseţe. Vreau doar să enumăr culorile potrivite acestei picturi.

1. Albul făcut din var. Se stinge varul cu apă, se lasă să stea o jumătate de an. Se poate folosi apoi în toate amestecurile.

2. Albul de coji de ouă este o culoare excelentă ce poate fi întrebuinţată în orice combinaţie. Se iau coji de ouă, se pisează şi se spală pulberea pînă ce apa rămîne curată, apoi se amestecă cu o bucată de var nestins şi se macină mărunt, cît se poate de fin, pe piatră. Se foloseşte nu numai în amestecuri ci şi la deschiderea altor culori. Este şi mai bun dacă se ard cojile pisate într-un vas bine păstrat şi se lasă să se calcineze înăbuşindu-se astfel şi mirosul de nesuportat pe care îl degajă altfel.

3. Albul de marmură ligustică. Se pisează marmura în pulbere, se amestecă cu var, apoi se freacă cu apă.

4. Cinabrul. Pentru a nu fi mîncat de var se prepară astfel: se ia cinabrul curat pisat, se pune într-un vas, se toarnă deasupra apa în care se dizolvă mai întîi var nestins: apa trebuie să fie clară şi deschisă. Aceasta se aruncă după un timp şi se toarnă alta proaspătă. Cu cît se repetă mai des operaţia de schimbare a apei, cu atît mai mult primeşte cinabrul proprietăţile varului, devenind astfel compatibil cu fresca.

5. Vitriolul ars. Se arde vitriolul roman în sobă şi se amestecă apoi cu vin ars, obţinîndu-se o frumoasă culoare purpurie, mai ales dacă se pictează dedesubt şi se acoperă apoi cu cinabru.

6. Roşul englez bate ceva mai mult în brun.

7. Roşul de munte este ca şi precedentul foarte durabil.

8. Ocrul ars sau galbenul de pămînt se deoloreză în gălbui, dar este indispensabil la culoarea carnaţiei.

9. Ocrul obișnuit sau galbenul de pămînt. Există diverse nuanțe deschise sau întunecoase, dintre care cîteva bat chiar în brun.

10. Galbenul de sobă sau galbenul napoletan este o frumoasă culoare indispensabilă în carnația feminină, a tinerilor și a copiilor, așa cum ocrul e folosit în carnația bărbaților și a bătrînilor.

11. Verdele de pămînt este, grație durabilității sale, singura culoare folosibilă pe var, toate celelalte decolorîndu-se. Cel mai bun este verdele veronese.

12. Verdele de Braunschweig, este o culoare foarte frumoasă a cărei preparare însă nu este destul de veche pentru a ști cu precizie dacă nu se decolorează o dată cu trecerea timpului. Altfel se folosește foarte bine și a rezistat pînă acum, cîțiva ani.

13. Umbra neagră de pămînt. Există feluri foarte diferite, unele mai deschise, altele mai închise, cîteodată bat în brun, altădată în roșiatic. Cele mai cunoscute sînt umbra englezã, poloneză, romană și venețiană, cea din urmă fiind cea mai închisă dintre toate.

14. Negrul de cărbune se prepară prin ardere din butuc de viță, sîmbure de piersică și hîrtie groasă, deasă: din fiecare în parte se obține altă culoare. Nu trebuie ars pînă la cenușă, ci doar în stare de cărbune și se stinge apoi cu apă.

15. Albastrul regal (imperial). Ne mulțumim doar să observăm că se atinge pe varul foarte proaspăt și mai trebuie dat o dată după o oră.

16. Brunul de sare are o nuanță de violet și se deschide prin amestec cu albastrul regal.

17. Ultramarinul este doar prea costisitor pentru a putea fi folosit foarte des. Se amestecă de obicei cu albastrul regal.

18. Negrul de marmură se pregătește din cea mai neagră marmură, la fel ca albul de marmură.

Acestea sînt culorile cunoscute de mine care se pot folosi în frescă; toate celelalte nu suportă varul și alterează prin amestec și celelalte culori.

Plafoanele

Se numesc plafoane toate tavanele orizontale, iar arta care se ocupă cu pictarea lor — pictură de plafon. Este mai grea decît alte genuri, de aceea avem și atîtea nereușite care desfigurează tavanele în loc să le împodobească, fiind un amestec de prostie și de prost gust. Anumiți artiști mai abili, dîndu-și seama de aceste greutăți merg prea departe în direcția opusă, considerîndu-le de netrecut și renunțînd cu totul.

Dificultățile principale sînt triple. Primele privesc coloritul, care în pictura de plafoane este cu totul deosebit de alte genuri; tavanele fiind la înălțime, depărtate de ochi, culorile medii sînt inutilizabile, deoarece dispar complet în ochii noștri sau, cel puțin, dau coloritului o gamă rece și slabă. Nu se pot folosi decît culorile pure, care se aplică puternic una lîngă alta, spre a-și face efectul și a impresiona ochiul și la distanță, unde își pierd o parte din intensitate.

A doua dificultate privește alegerea subiectelor. Scopul picturii de plafoane este de a înșela ochiul, de a înălța tavanul, lăsîndu-ne să privim prin clădire, departe, în aer. Nu este deci o prostie ca pictorul să înfățișeze istorii petrecute pe pămînt, copaci, peisaje întregi sau chiar fragmente de marină? Ce fel de senzație se trezește în noi dacă privim arbori crescînd peste clădirile noastre sau vapoare înălțîndu-se în aer? Singurul element pe care artistul îl poate folosi ca scena a reprezentării sale este aerul. Nu poate deci alege decît acele acțiuni petrecute, sau care se pot virtual petrece în eter, iar materialul nu lipsește în nici un caz. Mitologia păgînă, legendele creștine ale sfinților și, în sfîrșit, cîmpul vast al alegoriilor îi oferă o bogată provizie din care trebuie doar să aleagă. Poate folosi în afară de acestea și elemente de arhitectură creînd astfel o plăcută senzație de uimire, satisfacție și admirație atunci cînd privim deasupra noastră și vedem clădirea înălțîndu-se cu un fast majestuos spre cer. Ele trebuie doar utilizate cu rațiune și pricepere pentru a nu da impresia că noi clădiri sînt construite deasupra capetelor noastre sau că ar sta gata să se prăbușească peste noi. Orice fragment de arhitectură ales trebuie să pară a fi doar o prelungire a clădirii în care ne aflăm, iar pentru a nu da senzația că se prăbușește, trebuie desenat după regulile perspectivei orizontale, foarte diferite de cea verticală, de care ne-am ocupat în primul capitol.

Pentru a ne simplifica munca și a cîștiga siguranța corectitudinii este preferabil să alegem mai întîi o unitate din lucrare, să o reducem la scară și să realizăm întreaga pictură în mic, după toate regulile. Apoi putem transpune mai ușor și în deplină siguranță, direct pe tavan dacă e în frescă, iar dacă e în ulei, putem compune mai comod pe șevalet și fixa apoi pe tavan.

Chiar dacă figurile se desenează în perspectivă orizontală foarte deformată față de cum apar ele de obicei în adîncimea ochiului nostru, trebuie totuși păstrate toate proporțiile

ca în pictura obișnuită, unde figurile ce se îndepărtează la maximum de punctul central de fugă servesc ca unitate de măsură perspectivală celorlalte care se apropie de acestea.

Așadar nici o pictură de tavan nu poate fi realizată corect fără a se face mai întîi un desen pregătitor la care se adaugă o schiță în proiecție orizontală. Trebuie de asemenea luată în considerare înălțimea la care pictura va apărea privitorului, în funcție de care se fixează punctul de distanță și se așază în centrul lucrării punctul de fugă, restul simplificîndu-se după indicațiile de mai sus. Reiese că toate părțile obiectelor care stau paralel cu solul nu se pot abrevia, iar cele care stau perpendicular, fiind deci în raport cu punctul de fugă, trebuie, dimpotrivă, cu atît mai mult abreviate cu cît se apropie de el.

În pictura de tavane importantă mai este și ordonarea elementelor mari sau grele în părțile joase sau laterale, iar a celor subțiri și ușoare în părțile superioare și în centru. Tot așa se va proceda și cu înșiruirea diverselor ordine de coloane, pentru a nu înfățișa toscanul deasupra corinticului. Cel inferior va fi cel mai greu, deci toscanul, apoi doricul, ionicul, romanul, iar la sfîrșit cel mai ușor — corinticul.

Nu vom mai da indicații speciale privind alegerea temei reprezentate, în funcția de natura locului respectiv, de utilitatea lui, de proprietar — acestea sînt de la sine înțelese. Un subiect mitologic într-o biserică, o istorie hagiografică într-un teatru sau un templu majestuos pe acoperișul unui chioșc de grădină sînt inabilități ce pot surveni doar cuiva lipsit de judecată.

Mai multă atenție solicită iluminatul, care trebuie să fie astfel dirijat încît să aibă același efect din orice punct ne-am afla, deși depinde în mare măsură de natura deosebită și amenajarea clădirii. O grijă la fel de mare, îmbinată cu rațiune este necesară și la împărțirea registrelor și ordonarea subiectelor principale, astfel încît ansamblul să nu fie prea dispersat, iar tema fundamentală mai cu seamă să iasă clar în evidență.

MARTIN KNOLLER — *Pagini rămase de la celebrul pictor în ulei și frescă Martin Knoller, născut la 1725 la Steinach, în Tirol în casa nr. 25; mort la Milano în 1804. Publicat de Popp Joseph, Martin Knoller, in „Mitteilungen des Ferdinandeums", Innsbruck, 1904 - 1905, paginile 123 — 128*

În asfințitul zilelor mele, în toamna unei vieți dedicate artei, iau în mînă pana, la rugămintea ta; tu, scumpul meu prieten, îți puneai speranța în ziua cînd vei cunoaște elementele mai degajate ale acestei arte care s-a subjugat mai puțin ca oricare alta trecerii necruțătoare a vremii și care după un veac apare din nou în conștiința artiștilor. Acum dorința ta va fi îndeplinită, spiritul bătrînului Knoller trăiește încă în aceste pagini, iar el însuși se va odihni în curînd în curtea bisericii din Höllendorfer Linie. Poate că odată, după ani, pictura în frescă se va fi degradat cu totul și atunci se vor regăsi în acete pagini regulile ei practice și puritatea inițială. Așadar: primul lucru pe care l-am făcut a fost să studiez întregul spațiu atît din punctul de vedere al efectului luminii și al stabilirii punctului central al picturii, cît și al așezării necesare a schelei (operație care nu trebuie făcută de mîntuială) realizată numai din palanc, pe care o montez cu cea mai mare grijă. Am ales pentru aceasta oameni pricepuți și în fiecare zi am verificat cu atenție înainte să încep să pictez dacă totul e în ordine pe schelă. În Ettal eram însărcinat cu realizarea lucrării principale, în timp ce alții se ocupau doar cu galeriile laterale de la Stockidorie și erau, așa cum se întîmplă de obicei, cuprinși de cea mai aprigă gelozie împotriva mea. Într-o dimineață am observat că stîlpul palanului avea foarte multe pete și cînd l-am cercetat am văzut că era dat cu apă tare, așa încît m-aș fi prăbușit cînd schela ar fi fost ca de obicei, încărcată. Nu am aflat cine a fost făptașul dar precauția mea s-a dovedit totuși întemeiată. Am pus să se tencuiască pereții cu mortar pe suprafața întregii lucrări; chiar dacă totul este egal aceasta trebuie să se amestece cu multe pietricele și peri pentru ca pictura să fie și mai trainică. Apoi mi-am studiat schițele: cu mult înainte să încep lucrul desenasem pe hîrtie la aceeași dimensiune cu originalul sau, dacă acesta e prea mare, la scară mai mică cu ajutorul unei grile și am tăiat din desen atît cît puteam picta într-o singură zi. Apoi am pus zidarul să tencuiască acea porțiune cu un strat subțire de mortar, pregătit foarte fin din var vechi și nisip de rîu spălat. După o jumătate de oră am pus să se umezească din nou cu var ud, apoi am decupat din desen fragmentul pe care aveam de gînd să-l pictez și am trasat grilele. Am desenat mai departe fie liber în grilă, cu un fier ascuțit, fie calchiat după hîrtie, la elementele mici fiind suficient dacă se acoperă desenul prevăzut cu găuri cu o cîrpă mică îmbibată în praf de cărbune.

Acum încep să pictez; voi remarca totuși că momentul optim pentru începerea lucrului este atunci cînd degetul nu mai intră ușor în mortar, altfel culorile dispar în așa

măsură încît își pierd apoi orice luciu. Dacă zidul e aspru sau grosolan, se întinde deasupra o coală de hîrtie și se ciocănește cu mîna pentru a-l netezi complet.

Culorile folosite aici trebuie să fie culori puternice de pămînt, celelalte ca albastrul de Berlin, galbenul de crom, vernis-ul și altele nu pot fi folosite deoarece varul le va distruge cu tăria sa proaspătă încă înainte de a fi sfîrșită pictura. Culorile recomandate în frescă sînt următoarele:

Alburile: alb de var, marmura albă frecată și albul din coji de ouă.

Roșurile: roșu englez, cinabrul de munte, bolus armenesc, roșu-brun, roșu de Neapole, ocru-roșcat pentru carnație, galben de ambră ars și vitriol ars amestecat.

Galbenurile: galben de Neapole, toate felurile de ocru și satinober, terra di Siena nearsă.

Verzurile: pămînt verde veronese, mai multe pămînturi verzi obținute din Turingia și Tirol.

Brunurile: umbra arsă și nearsă, umbra engleză, terra di Siena arsă, brun de Kanduk, brun de Kessel și pămînt de Colonia.

Negrurile: negru de Frankfurt, negru de oase, creta neagră, simburi arși de piersică și fildeș ars.

Aceste culori se freacă mai întîi cu apă, apoi se prepară în vase cu apă de var, pregătită prin turnarea de apă clocotită peste var vechi. Albul de var trebuie amestecat mai întîi cu apă, lăsat apoi să stea și folosit după ce s-a sedimentat și s-a aruncat lichidul de deasupra. Albul din coji de ouă, cel mai frumos dintre toate, se obține fierbînd cojile de ou, curățate și spălate, cu var nestins, apoi spălîndu-le încă o dată cu apă și frecîndu-l foarte fin pe piatră: după ce se usucă la soare se poate folosi. Cinabrul nu se întrebuințează bine pe vreme rea, ci doar în interiorul clădirilor — biserici, săli — și se prepară astfel: se în cinabru de munte măcinat, se pune într-un vas din lemn de merișor turcesc, se toarnă apă de var fiartă, se amestecă bine, se lasă să stea, se aruncă apa de deasupra; procedeul se repetă de patru, cinci ori, cinabrul încorporează varul și nu-și mai pierde astfel proprietățile. Vitriolul roman ars în sobă este o minunată culoare roșie, mai ales cînd e frecat cu vin fiert; amestecat cu cinabrul devine la fel de frumos cu carminul. Galbenul de Neapole se freacă cu vin ars tare, apoi se usucă și se folosește ca celelalte culori. Brunul de Kanduk, un brun foarte frumos, este frecat mai întîi cu urină de băiat. Albastrul regal trebuie mai întîi măcinat și dat de două ori la interval de cîteva ore, altfel se șterge. Funinginea de brad nu se poate folosi în frescă, ci doar negrul de cărbune.

Paleta potrivită e din cupru, prevăzută cu ridicături și un vas aferent, în care se toarnă apa de var cu care se subțiază culorile cînd sînt prea dure. Se pictează cît se poate de repede, culorile se așternă una lîngă alta, cu mare siguranță, deoarece trăsăturile stîngace se corectează greu. Pentru estompări m-am folosit adesea de degete, dacă grundul e fin și, dacă e grosolan, de o pensulă din iarbă neagră lustruită cu perii fierți înainte de legare în apă cu săpun.

Dacă s-a greșit ceva, trebuie șters și tencuit din nou. Pictîndu-se astfel, rezultatul e foarte frumos, dacă însă se pictează pe mortarul proaspăt, culorile dispar aproape complet. Pentru a face ceva auriu, se dă cu galben, apoi, după ce se usucă, cu albuș de ou, se lasă din nou să se usuce și se dă cu ulei.

Pictura în frescă este treapta cea mai înaltă a artei, ea trebuie terminată foarte repede, în timp ce la alte genuri se poate lucra ani de zile. La München sînt picturi frumoase de Cristof Schwarz, Zimermann, Zick ș.a. — de la 1500 și chiar mai vechi, care sînt destul de frumoase. Am folosit mai multe maniere în frescă, dar numai cea descrisă aici este cea mai bună. Bürgersaal din München a fost pictată de mine în altă manieră, la fel o parte din Ettal și nu sînt atît de trainice ca Neresheim — atît de drag mie. Această tehnică am învățat-o abia mai tîrziu de la renumitul Camacci, pe care, deși a trăit cu două sute de ani înaintea mea, l-am studiat împreună cu renumitul Appiani și i-am recreat maniera. Holzer s-a slujit de ea de asemenea și a fost, fără îndoială, primul pictor în frescă din Germania.

Pictura în frescă este una dintre cele mai vechi trepte ale artei. Au folosit-o și vechii greci cînd și-au pictat pereții pe var umed. Este preferabilă cu mult picturii în ulei, căci culorile impregnate în mortarul ud durează atît cît mai există o urmă a peretelui. La Roma s-au descoperit în zidul cetății cîteva camere subterane, care arată încă proaspete și pline de viață, deși au fost pictate în a doua perioadă a lui Caesar deci în 24 pînă în 30 î.e.n.

Mai tîrziu această artă folositoare a fost dată uitării, pînă ce a fost redescoperită de Cimabue. La Vatican se găsesc minunate opere de Raphael Urbino și Michelangelo, care suferă considerabil doar în privința coloritului, căci în vremea lui Raphael nu se înțelegea atît de bine folosirea mortarului și a zidului ca mai tîrziu, în vremea lui Carracci.

Acest Annibale Carracci a fost un om foarte cucernic și înțelept; este cel mai mare pictor în frescă care a trăit vreodată. Pentru salariul rizibil de zece guldeni pe lună

și-a petrecut opt ani ca să decoreze palatul cardinalului Farnese cu minunatele sale fresce. Era mulțumit cu salariul său, căci era foarte econom și atît de smerit, că se retrăgea întotdeauna pe ușa din spate a casei sale, atunci cînd venea să-l viziteze un cardinal sau vreun domn important. Așa s-a întîmplat pînă ce cardinalul i-a scăzut din salariu, la sfatul unui spaniol, pîinea, vinul și culorile, astfel încît pentru o lucrare ce valora precis 100.000 de guldeni a primit nu mai mult de 700 florini. Sărmanul om, demn de toată compasiunea, care abia-și mai putea folosi ochii — complet distrușî de lucrul îndelungat — nu a mai știut de spaimă ce să facă, s-a dus acasă și a fost răpit de moartea necruțătoare în cel de al 30-lea an al vieții sale atît de active. Iartă-mă că mi-am dat frîu liber sentimentelor la amintirea operelor acestui faimos pictor, pe care le-am văzut eu însumi atît de des și cărora le datorez aproape toată pictura mea, atît de frumoase și azi, de pare-că ieri ar fi fost lucrate. Este într-adevăr puțin, dar esențialul, în aceste pagini, iar cui nu-i ajunge să spună adio picturii și să se facă conducător de măgari.

BIBLIOGRAFIE

Notă — Prezenta bibliografie nu se pretinde a fi exhaustivă. Ea se limitează la lucrările la care se referă textul şi care ne-au părut utile pentru aprofundarea unor probleme de ordin general. Pentru uşurinţa consultării, materiile au fost ordonate urmărindu-se, pe cît posibil, succesiunea prezentării lor în lucrare. Bibliografia privitoare la istoria picturii murale a fost limitată la cîteva lucrări de referinţă menite să ofere cititorului o orientare generală.

Rapoartele şapirografiate prezentate la reuniunile Comitetului ICOM pentru Conservare şi citate în note şi în bibliografie pot fi obţinute în fotocopie de la Biblioteca Centrului Internaţional pentru Conservare.

LISTA ABREVIERILOR BIBLIOGRAFICE

Cennini CENNINO D'ANDREA CENNINI, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, ediţia Gaetano şi Carlo Milanesi, Felice Le Monnier, Florenţa 1859; ediţii române: *Tratatul de pictură*, Tipografia „Fântâna Darurilor", Bucureşti 1937; (trad. Dimitrie Belisarie-Muscel); *Tratatul de pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti 1977 (trad. N. Al. Toscani).

Dionisie din Furna DIONISIE DIN FURNA, *Hermineia*; ediţia franceză: *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris 1865 (M. Didron); ediţia română: *Carte de pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti 1979 (trad. Smaranda Bratu Stati şi Şerban Stati).

Eibner ALEXANDER EIBNER, *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit*, B. Heller, München 1926.

Knoller MARTIN KNOLLER, manuscris publicat de Joseph Popp, *Martin Knoller — Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, în „Mitteilungen des Ferdinandeums" Innsbruck 1904—1905, pp. 123—128.

Massari MASSARI, GIOVANNI, *Bâtiments humides et insalubres — Pratique de leur assainissement*, ed. Eyrolles, Paris 1971, citat după ediţia italiană revăzută şi adăugită *Risanamento igienico dei locali umidi*, Ed. Hoepli, Milano 1974.

Plinius CAIUS CECILIUS MAIOR PLINIUS, *Historia naturalis*, citat după ediţia cu traducere engleză a lui H. Rackham, Loeb Classical Library, 1958.

Problemi di Conservazione *Problemi di Conservazione*, a cura di Giovanni Urbani, Editrice Compositori, Bologna 1974.

Pozzo, Breve Istruzione ANDREA POZZO, *Breve istruzione per dipingere a fresco*, în *Prospettiva de' Pittori ed Architetti*, Parte Seconda, prima ediţie Roma 1692, citat după ediţia din 1758.

Theophilus THEOPHILUS PRESBYTER, *Schedula diversarum artium*, citat în franceză după ediţia contelui Charles de l'Escalopier, Paris-Leipzig 1843.

Vasari, Introduzione GIORGIO VASARI, *Introduzione alle arti del disegno*, în *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Gaetano Milanesi, G. C. Sansoni, Florenţa 1906, vol. I, pp. 168—213; ediţia română: *Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi*, Editura Meridiane, Bucureşti 1962.

Vitruviu VITRUVIUS MARCUS POLLIO, *De Architectura Libri decem*, citat după ediţia lui Silvio Ferri, Fratelli Palombi Editori, Roma 1960; ediţia română: Editura Academiei, Bucureşti 1964 (traducere de G. M. Cantacuzino, T. Cosla şi G. Ionescu)

ACTE DE CONFERINŢE

Zagadnienia techn. *Zagadnienia Technologiczne Konserwacji Malowideł ściennych*, Ministerstwo kultury i sztuki, Varşovia 1965, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Serie B tom XL.

Conservation in the Tropics *Conservation in the Tropics. Proceedings of the Asia-Pacific Seminar on the Conservation of the Cultural Property*, Feb. 7—16, 1972 (final la Central Conservation Laboratory, National Museum, New Delhi. Edited by O. P. Agrawal, International Centre for Conservation, Roma 1974.

PERIODICE

Boll. ICR Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro, Roma.

Bull. IRPA Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique, Bruxelles.

Bhh. d. Rh. Dmpfl. Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bonn.

Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien.

Z. Kst. u. Dmpfl. Deutsche Kunst und Denkmalpflege, München, Berlin.

Stud. in Cons. Studies in Conservation, London.

Techn. Stud. Technical Studies in the Field of Fine Arts, Cambridge (U.S.A.).

CUPRINSUL BIBLIOGRAFIEI

0.1 PICTURA MURALĂ ŞI ARHITECTURĂ, 382
0.1.1 Figuraţie picturală şi arhitectură, 382
0.1.2 Tencuieli şi culoare în arhitectură, 382

0.2 CONSERVARE, 384
0.2.1 Studii generale asupra conservării picturilor murale, 384
0.2.2 Studii privitoare la epoci sau regiuni particulare (a se vedea de asemenea ISTORIA TEHNICILOR /0.7/ şi picturi murale descoperite în săpături /13.1/), 385
0.2.2.1 Preistorie şi Orientul Apropiat antic, 385
0.2.2.2 Antichitatea, 385
0.2.2.3 Lumea bizantină şi ortodoxă, 385
0.2.2.4 Evul Mediu occidental, 386
0.2.2.5 Italia, 386
0.2.2.6 Asia, 386

0.3 METODE DE EXAMINARE, 386

0.4 DOCUMENTARE, 387

0.5 TENCUIELILE ŞI MATERIALELE LOR CONSTITUTIVE, 388

0.6 PIGMENŢI, 389
0.6.1 Lucrări generale, 389
0.6.2 Pigmenţi speciali, 389

0.7 ISTORIA TEHNICILOR, 389
0.7.1. Lucrări generale, 389
0.7.2 Preistoria, 390
0.7.3. Orientul Apropiat antic, 391
0.7.4 Antichitatea clasică, 391
0.7.4.1 Surse literare, 391
0.7.4.2 Studii de istorie a tehnicilor, 392
0.7.4.3 Istoria artei şi arheologie, 394
0.7.5 Bizanţul şi lumea ortodoxă, 394
0.7.5.1 Izvoare scrise, 394
0.7.5.2 Studii de istoria tehnicilor, 395
0.7.5.3 Istoria artei, 396
0.7.6. Evul Mediu occidental, 396
0.7.6.1 Izvoare scrise, 396
0.7.6.2 Studii de istoria tehnicilor, 396
0.7.6.3 Istoria artei, 399
0.7.7 Trecento — Renaştere — Baroc, 399
0.7.7.1 Surse scrise, 399
0.7.7.2 Studii de istoria tehnicilor, 400
0.7.7.3 Istoria artei, 401
0.7.8 Asia, 401
0.7.8.1 Studii de istoria tehnicilor, 401
0.7.8.2 Istoria artei, 402
0.7.9 America prehispanică. America latină colonială şi Indiile de Vest, 402
0.7.9.1 Studii asupra tehnicilor şi conservării, 402

0.7.9.2 Istoria artei şi arheologie, 402
0.7.10 Secolele XIX şi XX, 403
0.7.10.1 Surse scrise, 403
0.7.10.2 Studii istorice, 403

0.8 CAUZE DE DEGRADARE, 403
0.8.1 Generalităţi, 403
0.8.2 Umiditate, 403
0.8.3 Încălzire, 404
0.8.4 Săruri, 404
0.8.5 Îngheţ, 405
0.8.6 Degradări datorate unor cauze biologice, 405
0.8.7 Poluare atmosferică, 406
0.8.8 Degradări datorate focului, 406
0.8.9 Lumina, 407
0.8.10 Diverse, 407
0.8.11 Aparate, 407

0.9 FIXARE ŞI CONSOLIDARE. ADEZIVI, 407

10. CURĂŢARE, 408
10.1 Problema critică, 408
10.2 Probleme tehnice, 408

11. PROBLEME DE PREZENTARE. REINTEGRAREA LACUNELOR, 409

12. EXTRAGERE ŞI TRANSPUNERE, 410

13. DIVERSE, 413
13.1 Picturi murale descoperite în săpături, 413
13.2 Sgraffito, 413

0.1 PICTURA MURALĂ ŞI ARHITECTURA

0.1.1 *Figuraţie picturală şi arhitectură*

BAUER-HEINOLD, Margarete, *Süddeutsche Fassadenmalerei von Mittelalter bis zur Gegenwart*, Georg D. W. Callwey, München 1952.

BESELER, Hartwig, *Zu den Monumentalmalereien im Kapitelsaal von Brauweiller*, în „Jhb. d. Rh. Dmpfl.", XXIII, 1960, pp. 98—124.

BESELER, Hartwig, *Zu den Monumentalmalereien der Pfarrkirche in Lapp*, în „Jhb. d. Rh. Dmpfl.", XXIV, 1962, pp. 39—50.

BLAUENSTEINER, Waltraud, *Die Restaurierung des Prunksaales der Nationalbibliothek (The Restoration of the State Hall of the National Library)*, în „Öst. Z. f. Kst u. Dmpfl.", 1, 1956, pp. 125—133.

BLAŽEJ, JIRI, *Sledovani vzlahu mezi architekturou a nastennou malbou pri restaurovani (Les relations entre l'architecture et les peintures murales lors des travaux de restauration)*, în „Památková péčé", 72/3, pp. 139—144.

BORSOOK, Eve, *The Mural Painters of Tuscany*, Phaidon Press, London 1960.

DEMUS, Otto, *Byzantine Mosaic, Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Rutledge & Kegan Paul Limited, London 1948.

DEMUS, Otto, *Romanische Wandmalerei*, Hirmer Verlag, München 1968.

GEIGER, Hans, *Perspektivprobleme süddeutscher Deckenmalerei des Spätbarock*, Diss. 1953 Freiburg i. Br. Universitätsbibl.

GNOLI, Umberto, *Facciate graffite e dipinte in Roma*, în „Il Vasari" 1936—37, pp. 89—100.; 1938, pp. 24—49.

HILDEBRANDT, H., *Wandmalerei ihr Wesen und ihre Gesetze*, Stuttgart, Berlin 1920.

PHILIPPOT, Paul, *Die Wandmalerei. Entwicklung · Technik — Eigenart*, A. Schroll & Co., Wien-München 1972.

SANDSTRÖM, Sven, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Almquist & Wiksell, Uppsala 1963.

SCHÖNE, Wolfgang, *Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock*, în *Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstage*, Walter de Gruyter, Berlin 1961, pp. 144—172.

SIEGMETH, Lucia, *Das Verhältnis von Malerei und Architektur. Bild und Rahmung in der Deckenfresken des Österreichischen Barock*, Diss. Wien 1952, 857654 C.R.S. HB. Öster XI—XVIII (Wien, Nat. Bibl.).

STEINLNOT, Hans, *Die Barocke Freskenmalerei in Deutschland*, F. Bruckmann, München 1951.

WÜRTEMBERGER, Franzsepp, *Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien*, în „Römisches Jhb. f. Kstgesch." Bd. IV, 1940, p. 59 şi urm.

0.1.2 *Tencuieli şi culoare în arhitectură*

ANTAL-GETENYI, P., *Les enduits Colorés en architecture. Abstracts et compléments de bibliographie*, Comité de l'ICOM pour la couservation, Amsterdam 1969, 20 p.

AUBERT, Marcel, *Les enduits dans les constructions du Moyen Age*, în „Bulletin monumental", vol. 115, 1957, pp. 111—117.

BAUER, Wilhelm şi KOLLER, Manfred, *Plaster and Colour in the Austro-italian Architecture around 1670*, raport prezentat Comitetului ICOM pentru conservare, Madrid 1972 (manuscris).

BERTRAM, Walther, *Die ursprüngliche Farbigkeit der Theatinerkirche in München im Zusammenhang mit der Ludwigstrasse*, în „Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege", 18. Jahresbericht, 1959, pp. 46 · 48.

BORNHEIM, Werner, · · gen. Schilling , *Zur ursprünglichen Wandbehandlung in romanischen Kirchen am Rhein*, în „Kunstchronik", 11. 1958, pp. 280 -282.

BORNHEIM, Werner gen Schilling —, *Fugenmalerei im Mittelalter*, în „D. Kst. u. Dmpfl.", 1961, pp. 5—21, cu bibliografie.

CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo, *Policromia e polimateria nelle opere d'arte della Tarda Antichità e dell'alto Medio Evo*, în *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 8—21 Marzo 1970*, A. Longo, Ravenna 1970, pp. 99—102.

EIGLER, Dietrich, *Zum Thema Architektur und Farbe*, în „Nordelbingen", Bd. 28/29, pp. 278—283.

EPPEL, F., *Gotische Fugenmalerei in der Pfarrkirche Schweiggens, N. Ö*, în „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl." XX, 1, 1966, pp. 26—32.

FISTER, Peter, *Studij barvne podobe starega Kranja in Trzica (Studiu asupra înfăţişării coloristice a fatadelor urbane din Kranj şi Trzic)*, în „Varstvo spomenikov" (Protejarea monumentelor), XV, 1970, Ljubljana, pp. 103—120.

KOLLER, Manfred, *Aktuelle Denkmalpflege — Niederösterreich — (Dürnstein zur Dokumentation)*, în „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl", XXI, Heft 2, 1967, pp. 125—130.

KOLLER, Manfred, *Untersuchungen am Palais Trautson in Wien zu ursprünglicher Baugestalt, Fassadenfärbelung und Innendekoration*, în „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl.", Jahrg. XXII/1968, pp. 206—219.

KOLLER, Manfred şi KOBLER, Friedrich, *Farbigkrit und Architektur*, în *Realiexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, col. 427—428.

KOLLER, Manfred, *Architektur und Farbe. Probleme ihrer Geschichte, Untersuchung und Restaurierung*, în *Maltechnik-Restauro*, Callwey Verlag, München, 4, 1975, pp. 177—298, cu bibliografie.

KOLLER, Manfred, *Aspects of Wall-Painting in Polychrome Architecture: Relations between Italy and Austria from the 15th to the 19th centuries*, ICOM Comittee for Conservation, Veneţia 1975.

KREISEL, Heinrich, *Rettung und Instandsetzung des Markgrafentheaters in Erlangen*, în „D. Kst. u. Dmpfl", Heft 2, 1959, pp. 104—114.

KREISEL, Heinrich, *Die Farbgebung des Äusseren alter Bauwerke*, în „D. Kst. u. Dmpfl.", 1963, pp. 111—136.

LOSOS, Ludvik, *Vady Barevnych Naleru Omitek u Palatcovych Objektu (Mängel bei der Behandlung von Denkmälern mit farbiger Tünche)*, în „Památková, Péce", 1, 1970, pp. 9—16.

M.L.B., *Gusto e cultura nella „cosmesi" degli edifici monumentali*, în „Palatino" apr.-iun. 1967, p. 209.

MORA Paolo şi PHILIPPOT, Paul, *Problema tencuielilor în restaurarea monumentelor*, în „Buletinul monumentelor istorice", 1972, n. 4, p. 66.

PFISTER, Rudolf, *Die Farbe in der Architektur*, în „D. Kst. u. Dmpfl.", 1963, pp. 137—142.

PFTIZNER, R., *Zur farbigen Fassung mittelalterlicher Innenräume (im Anschluss an die Instandsetzung des Quirinusmünsters in Neuss)*, în *Denkmalpflege und farbige Architektur*, „Rheinische Heimatpflege", fasc. 13, 1941, pp. 293—326.

PHELPS, Hermann, *Die Farbige Architektur bei den Römero und im Mittelalter*, Ernst Wasmuth, A.G., Berlin f.a.

SCHMIDT, Friedrich Christian, *Von der Farbe oder dem äussertichen Anstrich der Häuser Gotha 1790*, în „D. Kst. u. Dmpfl.", Jahrg., 29, Heft 1, 1971, pp. 35—40.

SCHÖNE, Wolfgang, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, 1954.

SCHÖNE, Wolfgang, *Über den Beitrag von Licht und Farbe zur Raumgestaltung im Kirchenbau des Altendlandes*, în „Evangelische Kirchenbautagung", Stuttgart, 1959, pp. 88—155, cu bibliografie.

SEMPER, Gottfried, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik beiden Alten*, Altona 1834.

TAUBERT, Johannes, *Das Markgrafentheater zu Erlagen: II. Restaurierungsbericht*, „Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege", 18. Jahresbericht, 1959, pp. 21—30.

VAN HAGT, J.J.F.W., *Het plessterwerk in Middeleeuwse*, în „Bulletin van de Koninkl. Ndl. Oudh, Bond", seria 6, pp. 55—56.

VIERL, Peter, *Mauerwerke, Putz und Anstrich in der Baudenkmalpflege* în *Maltechnik-Restauro*, Georg D. W. Callwey, München, 4, 1975, pp. 199—216.

VIOLLET-LE-DUC, E.E., Articolul *Tencuială* în *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, tome V, pp. 208—210.

VIOLLET-LE-DUC, E.E., Articolul *Pictură* în *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, tome VII, pp. 56—109.

WEIGERT, Hans, *Die Wiederausmalung des Limburger Doms und Grundsätzliche Fragender Kirchenbemalung*, în „D. Kst. u. Dmpfl.", 1953, vol. 6—7, pp. 121—125.

WESENBERG, Rudolf, *Zur Wiederherstellung des Äusseren der Kirche zu Schwarzrheindorf — Über das Verhältnis von Putz, Wandgliederung und Bauzier*, în „Jhb. d. Rh., Dmpfl.", XXI, 1957, pp. 16—27.

WILDEMAN, Theodor, *Die Farbe in der Aussenarchitektur und die Frage des Aussenputzes*, în *Denkmalpflege und farbige Architektur*, „Rheinische Heimstpflege", 1941, fasc. 13, pp. 223—292.

WOLFF METTERNICH, F. GRAF, WILDEMAN, Th. şi PFTIZNER, R., *Denkmalpflege und farbige Architektur*, în „Rheinische Heimstpflege" 1941, fasc. 13, pp. 205—326, cu bibliografie.

WOLF METTERNICH, F. GRAF, *Die Denkmalpflege und das Problem der Farbe*, în „D. Kst. u. Dmpfl.", 1942—1943, n. 5—6, pp. 67—78.

ZIESZLER, Rudolf, *Farbe und Architektur. Zur Polychromie historicher Bauten*, in *Denkmale in Thüringen. Ihre Erhaltung und Pflege in den Bezirken Erfurt, Gera und Suhl*, erarbeitet im Institut für Denkmalpflege Arbeitsstelle Erfurt, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1973, pp. 130—171.
ZYRAN, Josef, *Die ehemalige Dominikanerkirche in Krems und ihre ursprüngliche Polychromierung*, în „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl.". XXI — Heft 2, 1967, pp. 89—99.

0.2 CONSERVARE

0.2.1 *Studii generale asupra conservării picturilor murale*

BACHER, Ernst, *Einige methodische Fragen zum Thema Wandmalerei-Restaurierung*, în *Österreichisches (11) Restauratorentreffen zum Thema: Aktuelle Restaurierungsprobleme und Untersuchungsmethoden in der Denkmalpflege...*, Wien, 1973, pp. 82—83.
BASSIER, Claude, *Evolution des techniques de sauvetage et de conservation des peintures murales*, Comité pour la Conservation de l'ICOM, Veneția 1975.
BRANDI, Cesare, *Teoria del Restauro* Edizioni di Storia e letteratura, Roma 1963.
BRANZANI, L., *Pitture murali. Le tecniche, la conservazione, il restauro*, Barid, Roma 1935.
Conservation (The) of English Wall Paintings being a Report of a Committee set up by the Central Council for the Care of Churches and the Society for the Protection of Ancient Buildings, The Central Council for the Care of Churches, London 1959.
DABROWSKI, Karol, *Z. Doswiadczen w Technice Metodach w Konserwacji Malowydel Sciennych w Pracownich Konserwacji Zabytkow* (Despre experiențele tehnice privind metodele de conservare a monumentelor istorice), în *Zagadnienia techn.*, pp. 184—190.
DOERNER, Max, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1954.
FERRONI, E., MALAGUZZI-VALERI, V. și ROVIDA, G., *Experimental study by diffraction of heterogenous systems at a preliminary to the proposal af a technique for the restoration of gypsum polluted murals*, Amsterdam 1969.
FORNI, Ulisse, *Manuale del Pittore Restauratore*, Succesori Le Monnier, Florența 1866.
HETT, Charles, *Materials used in the conservation of wall painting A critical survey of some published accounts*, Mexico 1969.
MARIJNISSEN, R. H., *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, Ed. Arcade, Bruxelles 1967, vol. 2.
MEDWECKA, Zofia, *Methods Used in the Conservation of Wall Paintings*, în „Wiadomosci konserwatorskie", nr. 5, 1958, pp. 27—32.
MORA, Paolo, *Some Observations on Mural Paintings*, în *Recent Advances in Conservation*, Butterworth, London 1963, pp. 123—124.
MUNOZ, Antonio, *Questioni tecniche relative al restauro degli antichi affreschi*, E. Loescher, Roma 1914.
MURARO, Michelangelo, *Quelques remarques sur les peintures murales et les techniques de leur restauration (Mural paintings and techniques for their restoration)* în „Zbornik Zastite Spomenika Kulture", 12, 1961, pp. 1—6.
PETR, Frantisek, *Restaurování nástěnných maleb (Restoration of murals*, în „Zpravy Památková Péce", Praga, 17, 1957, pp. 105—107.
PHILIPPOT, Paul și MORA, Paolo, *Techniques et conservation des peintures murales* (raport prezentat la reuniunea mixtă a Comitetului ICOM pentru laboratoare muzeale și a Comisiei ICOM pentru restaurarea picturilor), Washington și New York, 1965 (șapirografiat).
PHILIPPOT, Paul și MORA, Paolo, *The Conservation of Wall Paintings* în *The Conservation of Cultural Property*, „Museum and Monuments", XI, UNESCO, 1967, pp 169—189.
PHILIPPOT, Paul și MORA, Paolo, *Konserwacja malowidel sciennych*, în „Ochrona Zabytkow", 1969, pp. 285—295.
PIVA, Gino, *L'arte del Restauro. Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno* Secondo le opere di Secco-Suardo e del Prof. Mancia, Ulrico Hoepli, Milano 1961.
PUTTI, Giuseppe și ZAMBONI, Valentino, *Metodi di caratterizzazione e techniche d'intervento nel restauro dei dipinti murali*, în „Probl. di Cons", pp. 283—304.
SECCO-SAURDO, Giovanni, *Manuale Regionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*, Milano 1866.
SECCO-SUARDO, Giovanni, *Il restauratore dei dipinti*, vol. 1—2, Ulrico Hoepli, Milano, ediția II-a, 1894.

SIKIMIC, Raijko, *Tehnilka konservacije zidnog zivopisa kod Italijana (Technique of conservation of wall paintings in Italy)*, în „Zbornik zastite spomenika kulture", 10, 1959, pp. 233—248.
SIKIMIC, Raijko, *Seminar za konserwaciju zidnog zivopisa*, în *Simpozium o problemima restauracije srednjevekovnog zidnog slikarstva u Srbiji*, Beograd 1964, pp. 86—89.
SKOVRAN, Anika *Problem restauracije fresaka*, în *Simpozium o problemima restauracije srednjevekovnog zidnog slikarstva u Srbiji*, Beograd 1964, pp. 43—55.
SLANSKY, B. și SYSEL, F., *Nové postupy konservace nástěnnych maleb (New methods in the conservation of murals)*, în „Zprávy Památková péce", 17, 1957, pp. 184—185.
TINTORI, Leonetto *Precisazioni sulle qualità effettive dei materiali usati nel restauro delle pitture murali quali risultano da osservazioni di campioni e da esperienze su affreschi alluvionati*, Comitetul ICOM pentru Conservare, Amsterdam, 1969.
TINTORI, Leonetto, *Problemi di restauro di affreschi*, în „Bolletino d'Arte", 1962, pp. 89—91.
TORRACA, Giorgio, *L'attuale stato delle conoscenze sulle alterazioni delle pietre: cause e metodi di trattamento*, în *Sculture all'aperto — degradazione dei materiali e problemi conservativi*, Mostra..., Ferrara, Giugno 1969, Catalogo a cura di E. Riccomini, Presentazone di Cesare Gnudi, pp. 9—29.
TORRACA, Giorgio, *Dipinti murali*, în „Probl. di Cons.", pp. 37—48.
WOLNIEWICZ, Zofia, *Zestawienie Materialow Sposobow Stosowanych Przy Konserwacj Varstwy Malarskiej Malowidel Sciennych Przez Pracownie P.K.Z. W Toruniu i Proba ich Oceny (Recueil des matériaux et moyens adoptés dans la conservation de la couche originale des peintures murales par les ateliers de conservation des monuments historiques à Torun. Essai de leur appreciation)*, în „Zagadnienia techn.", pp. 181—183.
Zagadnienia Technologiczne Konserwacji Malowidel Sciennych (Probleme tehnologice ale conservării picturilor murale), Warszawa, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Biblioteka Muzeolnictawa i Ochzona Zabytkow, Série B, tom XI, Varșovia 1965 (cu rezumat în limba franceză).

0.2.2 *Studii privitoare la epoci sau regiuni particulare* (vezi și *Istoria tehnicilor* — 0.7 — și *Picturi murale descoperite în săpături* — 13.1)

0.2.2.1 *Preistoria și Orientul Apropiat antic*

HODGES, Henry, *Neolithic wall paintings: problems of conservation* I, 1, C, United Kingdom Group, 1964.
PLENDERLEITH, H.J., MORA, Paolo, TORRACA, Giorgio și DE GUICHEN, G. *Conservation Problems in Egypt*, Consultant Contract Report International Centre for Conservation, 1970.
STOPPELAERE, Alexander, *Dégradations et restaurations des peintures murales Egyptiennes*, în „Annales du Service des Antiquités de l'Egypte", 40, 1942, pp. 941—950.
WEAVER, Martin E., *Some Conservation Problems of Australian Aboriginal Monuments and Sites*, Ottawa 1974.

0.2.2.2 *Antichitatea*

AUGUSTI, Selim, *Restauro e conservazione della pittura pompeiana*, în *Atti del settimo congresso internazionale di archeologia classica*, vol. I, „L'Erma" di Bretschneider, Roma, 1961, pp. 159—162.
BRANDI, Cesare, *Il restauro della pittura antica*, în *Atti del settimo congresso di archeologia classica*, vol. I, „L'Erma" di Bretschneider, Roma 1961, pp. 155—158.
BRANDI, Cesare, *Il restauro della pittura antica*, în „Boll. ICR", 33, 1958, pp. 3—8.
HEDVALL, J. Arvid, *Principi pratici per la conservazione delle opere d'arte con particolare riguardo alle pitture murali nelle tombe etrusche*, în *Atti Congresso petrolio e ambiente*, Roma EUR, 11.14 aprilie 1973, pp. 151—162.
Restauration des peintures romaines provinciales, catalogue de l'exposition, avec bibliographie, Ecole Normande Superieure, Paris 1975.

0.2.2.3 *Lumea bizantină și ortodoxă*

BLAZIC, Zdravko, *Tehnika i konservacija nase fresk (Technique et conservation de nos fresques)* Skopje 1958.
LADJEVIC, Milan, *Neki osnovni problemi restauracije zivopisa*, în *Simpozium o problemima restauracije srednjevekovnog zidnog slikarstva u Srbiji*, Beograd 1964, pp. 20—29.
NIKOLIC, Radomir, *Restauracija freska i njeni problemi kod nas*, în *Simpozium o problemima restauracije srednjevekovnog zidnog slikarstva u Srbiji*, Beograd 1964, pp. 34—42.

Simpozium o problemima resstauracije srednjevekovnog zidnog slikarstva u Srbiji, Studenica patrijarsija u peci, decani, bogorodica Ljeviska, Republicki zavod za zastitu spomenika kulture, Beograd 1964, 29, 2 vol.

SKOVRAN, Anika, *Le transport de l'église de Piva. Problèmes de méthode et d'organisation*, Rapport presenté au Comité de l'ICOM pour la Conservation, Madrid 1972.

Traitement de conservation des peintures à la colle des monuments de bois d'architecture de l'Ukraine, Comité de l'ICOM pour la Conservation, Veneţia 1975.

WALES, Carrol, *The Treatment of Wall Paintings at the Koriye Camii*, in „Stud. in Cons.", vol. III, n. 3, avril 1958, pp. 120—124.

ZALEWSKI, Wladyslaw, *Problemy Konserwacji Freskow Rusko-Bizantyjskich w Kolegiaiche Wsslickiej (Problemes de conservation relatifs aux fresques russo-byzantines de l'église collégiale à Wislica)*, in „Zagadnienia techn.", pp. 298—302.

ZIVKIVIC, Branislav, *Beleska o restauraciji fresaka osteceniih udarcima cekica*, in *Simpozium o problemima restauracije srednjevekovnog zidnog slikarstva u Srbiji*, Beograd 1964, pp. 30—33.

ZIVKOVIC, Zdenka, *Neka zapazanja o restauraciji fresaka*, in *Simpozium o problemima restauracije srednjevekovnog zidnog slikarstva u Srbiji*, Beograd 1964, pp. 74—80.

0.2.2.4 *Emil Mediu occidental*

GUDIOL RICART, José Maria, *Technische Probleme der Konservierung und Restaurierung mittelalterlicher Wandmalereien*, in *Über die Erhaltung von Gemälden und Skulpturen*, Zürich/Stuttgart 1963, pp. 19—33.

KRZYZANOWSKI, Lehc, *Konserwacja malowidel sciennych w Polsce w latach 1945—1964 (La conservation des peintures murales en Pologne de 1945 à 1964)* in „Ochrona Zabytkow", 1966, n. 2, pp. 37—48.

0.2.2.5 *Italia*

CARLI, Enzo, *Ricuperi e restauri senesi. I. Nella Cerchia di Duccio* in „Bollettino d'Arte", 1965, pp. 94—98.

CARLI, Enzo, *Ricuperi e restauri senesi. II. I Lorenzetti*, in „Bollettino d'Arte", 1965, pp. 211—215.

MATALON, S., *Restauro di affreschi Lombardi*, in „Bollettino d'Arte" 1962, pp. 268—271.

MAZZINI, F., *Restauri di affreschi in Lombardia*, in „Bollettino d'Arte", 1963, pp. 275—280.

SAYRE, Edward, V., *Investigation of Italian Frescoes, Their Materials, Deterioration and Treatment*, in *Application of Science in Examination of Works of Art...*, Boston 1973, pp. 176—181.

SAYRE, Edward V., şi MAJEWSKI, Lawrence J., *Studies for the Preservation of the Frescoes by Giotto in the Scrovegni Chapel at Padua. II. Technical Investigation of the Deterioration of the Paintings*, in „Stud. in Cons.", vol. 8, n. 2, mai 1963, pp. 42—54.

TINTORI, Leonetto, *Studies for the Preservation of the Frescoes by Giotto in the Scrovegni Chapel at Padua. I. The State of Conservation of the Frescoes and the Principal technical Restoration Problems*, in „Stud. in Cons.", vol. 8, n. 2, mai 1963, pp. 37—41.

0.2.2.6 *Asia*

AGRAWAL, O. P., *Conservation of Wall-Painting in Thailand*, in *Conservation in the Tropics*, pp. 20—29.

BURYI, V. P., *Field Restoration Works 1972—1973 in Afghanistan*, ICOM Committee for Conservation, Veneţia 1975.

LALL, B.B., *Indian Murals. Techniques and Conservation*, in *Conservation in the Tropics* pp. 1—19.

VINOGRADOVA, V. şi SOKOLOVSKY, V., *The Restoration of Monumental Painting from Medieval Shakhristan*, ICOM Committee for Conservation, Veneţia 1975.

0.3 METODE DE EXAMINARE

ANATI, Emmanuel, *Methods of Recording and Analysing Rock Engravings*, Capo di Ponte 1974.

BERLIN, T. I., *The Use of Spectral Analysis for Determination of Mineral Pigment* (în limba rusă), în „Scobscenija", Moscova, 1969, 24—25, pp. 65—77.

BOUSTEAD, W.M., *Museum Conservation of Anthropological Material* (Offprint from: Aboriginal Antiquities in Australia, edited by F. D. McCarthy), in „Australian Aboriginal Studies", n. 22 (f.d.), pp. 127—134.

DUTKIEWICZ, Josef E., *Badania sondazowe scian dla stawierdzenia stanu zachowania malarstwa sciennego majstarszych okresow (Essai du sondage des murs)*, in „Zagadnienia techn.", pp. 41—50.

GIOVANOLI, Rudolf, *Provincial Roman Wall Painting Investigated by Electron Microscopy*, in „Archaeometry", vol. II, 1969, pp. 58—59.

GIOVANOLI Rudolf, *Report on the Investigation of Murals by Electron Microscopy and by X-ray Diffraction*, Rapport présenté au Comité de l'ICOM pour la Conservation, Madrid 1972.

GUIDOBALDI, Federico, *Analysis of Organic Substances in Ancient Mural Paintings*, Roma, C.N.R. — Centro di studio cause di deperimento e metodi di conservazione delle opere d'arte, 1972.

HOLLIDAY, C. S. *The Application of Ultraviolet Light Photography to the Prehistoric Rock Art*, in „SAMAB", 1961, vol. 7, pp. 179—184.

JEDRZEJEWSKA, Hanna, *New Method in the Investigation of Ancient Mortars*, in *Archaeological Chemistry. A Symposium*, Martin Levey, Philadelphia 1967, pp. 147—166.

LIGEZA, Maria, *Okreslanie nawarstwien malowidel przy pomocy prosteoptyki do thorakéskopu* (Determinarea straturilor suprapuse ale picturii cu ajutorul unui instrument optic simplu), în „Zagadnienia techn.", pp. 66—68.

MALAGUZZI-VALERI, Valerio, *Ancient Fresco Technique in the Light of Scientific Examination*, in *Application of Science in Examination of Works of Art. Proceedings of the Seminar*, June 15—19, 1970, Boston, Mass., pp. 164—169.

MARCONI, Bohdan, *Zastosowanie fotografi fluorescencij Wzbudzonej pozafioletem w pozafiolecie i podczerwieni oraz proby zastosowania autoelektronografii do badan malowidel sciennych* (Aplicarea fotografierii în lumină fluorescentă, cu raze ultraviolete şi raze infraroşii şi încercările făcute pentru aplicarea electronografiei la cercetarea picturilor murale), în „Zagadnienia techn.", pp. 26—40.

MORA, Paolo şi TORRACA, Giorgio, *Tecnica d'analisi*, în *Enciclopedia Universale dell'Arte* XIII, pp. 762—770, cu bibliografie, Istituto per la Collaborazione Culturale, Roma, Veneţia 1965.

OBERC, Andrzej, *Zastosowanie mokroskopowych metod petrograficznych w pracach nad konserwacja zabystkow* (Aplicaren metodelor microscopice la lucrările de conservare a monumentelor istorice), în „Zagadnienia techn.", pp. 69—78.

SCHMIDT-THOMSEN, Kurt, *Fluoreszensbilder an Westfalichen Wandmalereien*, în „Westfalen — Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde", 37, Band, Heft 1—2, 1959, pp. 301—308.

TINTORI, Leonetto, *Scientific assistance in the practice of mural conservation in Italy*, in *Application of science in examination of works of art. Proceedings of the Seminar*, June 15—19, 1970, Boston, Mass., pp. 154—163.

URBANI, Giovanni, *Applicazione della „Termovisione" allo studio del microclima degli ambienti monumentali*, Atti della Comm. per lo sviluppo Tecnologico della Conservazione dei Beni Culturali, Roma 1973, publicat în *Applicazioni della „termovisione" nel campo delle opere d'arte*, în *Problemi di Conservazione* a cura di G. Urbani, Editrice Compositori, Bologna 1974, pp. 317—328.

VOUVE, Jean, *Contribution à la conservation des peintures de la grotte de Lascaux à partir de l'etude thermique des surfaces pariétales par détection à distance dans l'infrarouge*, în „Comptes-rendus de l'Academie des Sciences de Paris", 1971, 7 juin, t. 272, pp. 2864—2867.

WOLTERS, Christian, *Naturwissenschaftliche Methoden in der Kunstwissenschaft*, în *Enzyklopädie der Geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden*, R. Oldenburg Verlag, München und Wien, pp. 69—91, cu bibliografie.

WOLTERS, Christian, *Eine bemalte attische Grabstele unter der Quarzlampe*, în „Münchner Jhb, der bildenden Kunst", II, 1960, pp. 11—13.

0.4 DOCUMENTARE

DABROWSKY, Karol, *Dokumentacija Konserwatorska* (Documentarea procedeelor de conservare), în „Zagadnienia techn.", pp. 9—17.

DEMUS, Otto, *Kopie und Illusion. Festvortrag in der feierlichen Jahresversammlung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien am 4 Juni 1965*, în „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl." 1965, XIX 4, pp. 131—144.

FRODL, Walter, *Kopien der mittelalterlichen Wandmalereien in Osterreich*, în „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl.", 1964, XVIII 2, pp. 77—82.
Munich Museum, Copies Cave Paintings. Modern Themical Technology, Color Photography Help Reproduce Stone Age Art at Deutsches Museum, în „Chemical and Engineering News", September 17, 1962, pp. 99—102.
PIENKOWSKA, Hanna, *Dokumentacija Konserwatorska*, (Documentarea procedeelor de conservare), în „Zagadnienia techn.", pp. 18—25.
SKOVRAN, Anika, *Le transport de l'église du monastère de Piva. Problèmes de méthode et d'organisation*, Comité de l'ICOM pour la Conservation, Madrid 1972.
THOMSON, Garry, *La conservation des peintures murales en Moldavie*, Rapport sur la mission de MM. R. Lemaire, G. Thomson et P. Philippot, organisé par le Centre International pour la Conservation, 19 oct.—6 nov. 1970.
THOMSON, Garry și MORA, Paolo, *Conservation des peintures rupestres de Tassili*, Rapport sous contrat UNESCO, UNESCO, Paris, juin 19 juin 1975.

0.5 TENCUIELILE ȘI MATERIALELE LOR CONSTITUTIVE

CAGLIOTI, V., *Lezioni di chimica generale a inorganica*, Ed. Piode, Roma 1946.
COWPER, A. D., *Lime and Lime Mortars*, HMSO, London 1927.
DAVEY, N., *A History of Buildings Materials*, Camelot Press Ltd., Phoenix House, London 1961.
DAVEY, N., *Storia del materiale da construzioni*, Casa editrice Il Saggiatore, 1965.
DIN 1169 Lehmmörtel für Mauerwerik, Lehmbauverordnung 4-10-1944, R G Bl. 5-248.
ECKEL, E. C., *Cements, Limes and Plasters*, New York, 1924.
FAUTH, W., *Der praktische Lehmbau*, Wiesbaden 1946.
FERRONI, Enzo, *Chimica fisica degli intonaci affrescati*, în *Problemi di Conservazione*, pp. 268—281.
FRATINI, Nicolò, *Lo stato attuale delle ricerche sulle fasi del sistema $CaSO_4$— $2H_2O$— — $CaSO_4$ e sulla disidratazione del gesso*, C. N.R. — Centro di studio cause di deperimento e metodi di conservazione delle opere d'arte, Roma 1972.
FRIZOT, Michel, *Le fanum de Crain. Les mortiers et les enduits*, în „Revue archeologique del'Est et du Centre-Est", 34, fasc. 2, pp. 249—272.
IWASAKI, Tomokichi, *Studies on the Clay Materials: Preservation of Wall Bodies of Horyuji Temple*, în „Scientific Papers on Japanese Antiques", N. 1, ian. 1951, pp. 54—56.
JERBZCJEWSKA, Hanna, *Old Norlars in Poland: a New Method of Investigation*, în „Stud. în Cons.", 1960, pp. 132 — 138.
KOSLOWSKI, Rodolphe, *Les microorganismes de la période crétacée aident à discerner les techniques de peinture sur crépis, à reconnaître les repeints ultérieurs et à distinguer les divers enduits crayeux*, în „Ochrona Zabystkow", 3, 1950, pû. 93—104.
MARIANI, E., și SCHIPPA, G., *Tecnologia dei materiali e chimica applicata*, Ed. Siderea, Roma 1969.
MARINI, M., *Chimica applicata*, Ed. Siderea, Roma 1958.
MILLAR, W., *Plastering, Plain and Decoration*, London 1897.
MOLINARI, E., *Trattato di chimica generale ed applicata all'industria*, Ed. Hoepli, Milano 1918.
MORARU, Dinu, *Dynamika twoczenia sie powierzchniowej warstwy freskowej w klazycznym malawidle sciennym* (Dinamica formării crustei de frescă în pictura murală clasică), în „Bib. Muscalnica", N. 11, 1965, pp. 117—136 (rezumat în limba franceză).
Nel mondo della natura. Enciclopedia Motta di Scienze naturali, F. Motta, Milano 1964.
Painting Walls: I. Building Research Station Digest, 55, Febr. 1965
PAULING, I., Chimica generale, Ed. Longanesi, Milano 1958.
SLESINSKI, Wladyslaw, *Z dziejow badan analitycznych nad zaprawami mineralnymi (Recherches analytiques sur les enduits minéraux)* în „Zagadnienia techn.", pp. 51—58.
TORWIRT, Leonard, *Struktura Tynku* (Structura mortarelor), în „Zagadnienia techn.", pp. 59—65.
VAN'HOFF, J. H., ARMSTRONG, E.F., HINRICHSEN, W., WEIGERT, F. și JUST, G., *Gips and Anhydrit*, în „Zeitschrift für Physikalische Chemie", vol. 45, 1903, pp. 257—306.
VLASOV, I. I., *Kinds of Plaster Deterioration and Means of Its Strengthening* (în limba rusă), în „Soobscenija", Moscova, 27, 1971, pp. 96—102.
VOLPICELLI, Gennaro și ROSATO, Antonio, *Sugli equilibri termodinamici dei sistemi $Ca(OH)_2$—H_2O—SO_2 si $CaCO_3$—H_2O—SO_2*, în „Rendiconti Acc. Scienze Fisiche e Matematiche", vol. 30, Napoli 1963, pp. 343—352.

WEHLTE, Kurl, *Antike Freskomörtel*, în „Mittellungen für Malerei", vol. 56, 1940, pp. 42—47.

0.6 PIGMENȚI

0.6.1 *Lucrări generale*

AUGUSTI, Selim, *Alterazioni della composizione chimica dei colori nei dipinti murali*, Tip. Miccioli, Napoli 1949.
CUPPINI, Umberto, *Pitture vernici naturali e sintetiche*, V. Hoepli, Milano 1949.
FALINI, Filippo, *Il riconoscimento microscopico dei minerali*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1953.
GETTENS, R. J., și STOUT, G., *Painting Materials*, Dover Publications New York 1966.
HEATON, N., *Outlines of Paint Technology*, London 1940.
KIENTZ, Louis, *Vernis et peintures*, Gauthier-Villars, Paris 1947.
KITTEL, Hans, *Pigmente — Herstellung, Eigenschaften, Anwendung*, 3. völlig neubearbeitete Auflage des Werks Körperfarben von Prof. Dr. H. Wagner, Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, MBH., Stuttgart 1960.
MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane, *Liants, vernis et adhésifs anciens*, Cours de Conservation, 1, Institut Royal du Patrimonie artistique, Bruxelles 1978.
RIZZINI, Ettore, *Colori e colorificio*, Ulrico Hoepli, Milano 1948.
WAETZOLDT, Stephan *Systematisches Verzeichnis der Farbnamen*, în „Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", 3. Folge, Bd. III/IV, 1952—1953.
THOMPSON, D.V., *The Materials of Mediaeval Painting*, London 1936, retip. 1956.
WINNACKER, K. și WEINGARTNER, E., *Chemische Technologie*, Karl Hauser, München 1950.

0.6.2 Pigmenți speciali (a se vedea și *Istoria tehnicilor* — 0.7 — și *Cauze de degradare* — 0.8)

GETTENS, R. J., FELLER, R. L. și CUASE, W. T., *Vermilion and cinnabar* în „Stud. in Cons.", 17, 1972, pp. 45—69.
GETTENS, R.J. și FITZHUGH, E. W., *Malachite and green verditer*, în „Stud. in Cons.", 19, 1974, pp. 2—23.
GETTENS, R. J. FITZHUGH, E.W. și FELLER, R. L., *Calcium carbonate whites*, în „Stud. in Cons.", 19, 1974, pp. 157—184.
ISTUDOR, Ion, *Un fenomen de denaturare a culorilor în pictura murală de la Voronet*, în „Revista Muzeelor", 2, n. 1, București 1965, pp. 65—66.
KERBER, Gabriele, KOLLER, Manfred și MATRINGER, Franz, *Stadies of blue-green alterations into Austrian medieval wall-painting*, Comité de l'ICOM pour la Conservation, Madrid 1972.
KÜHN, Hermann, *Bleiweiss und seine Verwendung in der Malerei*, în „Farbe und Lack", Band 73, pp. 99—104 (febr.), pp. 209—213 (mart.).
KÜHN, Hermann, *Lead-tin Yellow*, în „Stud. in Cons.", 13, 1968, pp. 7—33.
KÜHN, Hermann, *Verdigris and Copper Resinate*, în „Stud in Cons.", 15, 1970, pp 12 - 36.
LIBERTI, Salvatore, *Ricerche sulla natura e sulla origine delle alterazioni del cinabro*, în „Boll. ICR", 3—4, 1950, pp. 45—64.
MÜHLETHALER, B. și THISSEN, J., *Smalt*, în „Stud. in Cons.", 14, 1969, pp. 47—61
PROFI, S., WEIER, L. și FILIPPAKIS, S. E., *X ray Analysis of Greek Bronze Age Pigments from Knossos*, în „Stud. in Cons.", 21, 1976, pp. 34—39.
RIDERER, J., *Die Smalte*, în „Deutsche Farbenzeitschrift", 22, n. 9.
VAN SCHENDEL, A.F.E., *Manufacture of vermillion in 17th-century Amsterdam. The Pakstok Papers*, în „Stud. in Cons.", 17, 1972, pp. 70—82.
YAMASAKI, Kazuo, *The Chemical Studies on the Pigments Used in the Wall Paintings of the Main Hall of Horyuji and Their Changes by the Fire of January 1949*, în „Bijutsu Kenyu", 167, 1953, pp. 84—89.

0.7 ISTORIA TEHNICILOR

0.7.1 *Lucrări generale*

BAZZI, Maria, *The Artisl's Method and Materials*, tradus de Francesca Priuli și prefațat de John Skeaping, John Murray, London 1960 (cu bibliografia surselor scrise privitoare la tehnici).

BERGER, Ernst., *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, Georg D.W. Callwey, München 1897—1904.
BERGER, Ernst, *Fresko- und Sgraffito-Technik nach älteren und neueren Quellen*, Georg D. W. Callwey, München 1909.
BRANZANI, L., *Pitture murali. Le tecniche, la conservazione, il restauro*, Bardi, Roma 1935.
DOERNER, Max, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Neu herausgegeben von Prof. Toni Roth, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1954, pp. 46—86.
EASTLAKE, (Sir) Charles Lock, *Methods and Materials of Painting of the Greek Schools and Masters*, Dover Publications, 2 vol., New York 1960.
EIBNER, Alexander, *Entwiklung und Werkstoffe vom Altertum bis zur Neuzeit*, B. Heller, München, 1926.
GETTENS, R. J. și Stout, G., *Painting Materials*, Van Nostrand, New York 1942. pp. 91—184.
HERBERTS, Kurt, *Wände und Wandbild. Die Wandbildtechniken, ihre baulichen Voraussetzungen und geschichtlichen Zusammenhänge*, Stähle und Friedel, Stuttgart 1933.
HILER, Hilaire, *Notes on the Technique of Painting*, London 1948.
KIPLIK, D. I., *Pictura monumentală*, București 1953 (traducere a ediției în limba rusă apărută la Moscova în 1950).
KRAUSS, Ernst, *Kolorilgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 1972.
LEAKEY, L.S.B., *Graphic and Plastic Arts in A History of Technology*, Oxford University Press, vol. I, cap. 7, pp. 147—149.
LAURIE, A. P., *The Painter's Methods and Materials*, Selley Service & Co., London, 1960.
MERRIFIELD, Mary P., *The Art of Fresco Painting*, Alec Tiranti, London 1952.
MERRIFIELD, Mary P., *Original Treatises on the Arts of Painting*, With a new introduction and glossary by S. M. Alexander, Dover Publications, 2 vol., New York 1967 (reeditare a lucrării publicate în ediție princeps de John Murray, Londra 1849).
PANOFSKY, E., *Die Entwicklung der Proportionslehre bis Abbild der Stilentwicklung*, „Monatshefte für Kunstwissenschaft", XIV, 1921, pp. 188—219 (inclus și în lucrarea *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, pp. 55—107).
SCHLOSSER MAGNINO, Julius, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* (traducere de Filippo Rossi; a doua ediție italiană tipărită de Otto Kurg), La Nuova Italia Editrice, Firenze și Kunstverlag Anton Schroll Co., Wien, 1956, cu bibliografie.
SCHÖNE, Wolfgang, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, ed. a II-a 1961.
SLANSKY, Bohuslav, *Technika Malby. vol. 1. Malirsky a Konservacni material. vol. II. Pruzkum a Resturovani Obrazu*, Statni Nakladatelstvi Kransé Literatury Hudby a Umeni, Praha 1953 și 1956, 2 vol.
Wallpaintings in English Churches. Questions and Answers, London 1971. Council for the care of churches.
WEHLTE, KURT, *Wandmalerei. Praktische Einführung in Werkstoffen und Techniken*, Otto Maier, Ravensburg, 1962.

0.7.2 *Preistoria*

BOUSTEAD, W.M., *Museum Conservation of Anthropological Material, in Aboriginal Antiquities in Australia*, edited by F. D. McCarthy, „Australian Aboriginal Studies", n. 22, pp. 127—134.
GIEDION, Siegfried, *The Eternal Present. 1. The Beginnings of Art*, Oxford University Press, London 1962.
HINDLE, E., *Primeval Pictures Were Spray Painted*, în „Paint Manufacture", 23. London 1953, p. 402.
JUDSON, Sheldon, *Paleolithic Paint*, în „Sience", 120, 1959, p. 708.
MARGIVAL, F., *Pigments et peintures dans l'antiquité préhistorique* în „Peintures, pigments, vernis", 35, 1959, pp. 521—528, 568—574.
MESZAROS, Gyula și VERTES, L., *A Paint Mine from the Early Upper Paleolithic Age near Lovas (Hungary, County Veszprém)*, în „Acta Archaeologica Acad, Scie, (Hung.", V. n. 1—2, 1954, pp. 1—32.
MORI, Fabrizio, *Tadrart Acacus. Arte rupestre e culture del Sahara preistorica*, Giulio Einaudi, Torino 1965.
OBERMAYER, Hugo, *Probleme der Pälaolithichen Malerei Ostspanien*, în „Quartät", I, 1938, pp. 111—119.

OBERMAYER, Hugo, *Die Uranfänge der Malerei beim Eiszeitmenschen*, în „Forschungen und Fortschritte", XVII, 1941, n. 19—20, pp. 216—218.
RIETH, Adolf, *Maltechnik von Lascaux*, în Maltechnik — Tehnische Mittelungen für Malerei und Bildpflege", Heft 2, 2. Quartal 1970, pp. 33—34.
RIETH, Adolf, *Weisspigmente in der Paläolithischen Wandmalerei*, în „Maltechnik — Technische Mittelungen für Malerei und Bildpflege", 77. Jahrgang, Heft 3, 3. Quartal 1971, pp. 65—67.
ROTTLANDER, R., *Zur frage des Pigmentbinders bei den Franko,-Kantabrischen Höhlenmalereien*", „Fundamenta", Reihe A 2, 1968, pp. 131—134.
TAYLOR, J., MYERS, R.M. și WAINWRIGHT, I.N.M., *Scientific Studies of Indian Rock Paintings in Canada*, Meeting (2nd annual) of the American Institute for conservation of histoiric and artistic works, Cooperstown, May 30—June 1, 1974, in „Bulletin of the American Institute for conservation of historic and artistic works", vol 14, n. 2, 1974, pp. 28—43.

0.7.3 *Oriental Apropiat antic*

BARKER, Harold, *Examination of Fragments of Mural Paintings from Atchana*, în WOOLEY, Leonard, *Alalach*, Oxford, 1955, pp. 233—234.
BULARD, M., *Peintures murales et mosaïques de Délos. Première partie : les peintures liturgiques*, în „Mon. Piot", XIV, 1908, pp. 11—89 și pl. I—V.
BULARD, M., *Description des revêtment peint à sujet religieux*, cap. III : *L'execution des peintures*, în *Exploration archeologique de Délos faite par l'Ecole Francaise d'Athènes*, IX, Ed. De Bonard, Paris 1926, pp. 41—53.
FORBES, R. J., *Studies in Ancient Technology*, vol. III, F. J. Brill, Leiden 1965, cap. VII : *Paint, Pigments, Inks and Varnishes*, pp. 210—264, cu bibliografie.
LUCAS, A., *Ancient Egyptian Materials and Industries*, Edward Arnould Publ. Ltd,. London 1962, cap. XIV : *Painting Materials*, pp. 338—361.
MEKHITARIAN, A., *Unvollendete Darstellungen auf Mauern ägyptischer Tempel und Gräber*, în „DU", 19., n. 218, 1959, pp. 11—13.
MELLAERT, James, *Early Cultures of the South Anatolian Plateau*, în „Anatolian Studies", XI, 1961, pp. 159—195, XII, 1962, pp. 41—65.
MELLAERT, James, *The Beginnings of Mural Paintings*, în „Archaeology" vol. XV, 1962, pp. 2—12.
MELLAERT, James, *Excavations at Catal Huyuk. First Preliminary Report 1961*, în „Anatolian Studies", vol. XII, 1962, pp. 41—65.
PANOFSKY, Erwin, *Die Entwicklung der Proportionslere als Abbild der Stilentwicklung*, în „Monatshefte für Kunstwissenschaft", XIV, 1921, pp. 188—219 (inclus în lucrarea *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, pp. 55—107).
PARROT, André, *Mission archéologique de Mari. 1. Le palais. 2. Peintures murales*, Paris, 1958.
DUNAUD, E. M. și THURAU-DAUGIN F., *Til Barsib*, Paris 1936 (vezi și *Enciclopedia dell'Arte Antico, Tell Ashmar*).
WOOLEY, Leonard, *Alalakh*, Oxford 1955, pp. 288—231, *The Frescoes*.

0.7.4 *Antichitatea clasică*

0.7.4.1 *Surse literare*

M. CETI FAVENTINI, *De diversis fabricis architectonicae*, editat cu traducerea engleză și comentariile lui Hugh Plannet în *Vitruvius and Later Roman Building Manuals*, University Press, Cambridge, 1973 (vezi în special paragraful 22, pp. 72—73, De politionibus parientum caementicorum, cf. Vitruvius VIII, 3).
PAUSANIAS, *Beschreibung Griechenlands*, neu übersetzt, mit einer Einleinung und erklärenden Anmerkungen versehen von Ernst Meyer Art mis Verlag, Zürich und Stuttgart 1967, ed. a II-a.
PLINIU (Cajus Caecilius Secundus major Plinius), *Naturalis Historia*, ediție cu traducere engleză de H. Rackham în The Loeb Classical Library, 10 vol., William Heinemann Ltd., London și Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1958—1966.
REINACH, Adolph, *Recueil Milliet*, texte grecești și latine privitoare la istoria picturii vechi, C. Klincksick, Paris 1921.
VITRUVIUS, Marcus Pollio, *De Architectura Libri Decem*; ultima ediție critică, aceea a lui Silvio Ferri, Frateli Palombi Editori, Roma 1960, nu cuprinde decât cărțile I—VII, 5 (din această cauză lipsește partea referitoare la materialele constitutive ale tencielilor și la pigmenți care reprezenta tocmai capitolele 6—14 ale cărții a

VII-a). Se va putea consulta în această privință traducerea engleză a lui Morris Hicky Morgan, *Vitruvius, The Ten Books on Architecture*, Dover Publications, Inc. New York, 1960, reluată de ediția Harvard University Press, 1914. Ediția critică germană de Kohn, 1912. Ediția română : Editura Academiei, București 1964 (traducere de G. M. Cantacuzino, T. Costa și G. Ionescu).

0.7.4.2 *Studii de istorie a tehnicilor*

ALETTI, Ezio, *La tecnica della pittura greca e romana e l'encausto*. Roma 1951.

AUGUSTI, Selim, *La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana* în *Pompeiana. Raccolta di Studi per il secondo Centenario degli scavi di Pompei*, Gaetano Macchiaroli Editore, Neapole 1950, pp. 313—354.

AUGUSTI, Selim, *La tecnica della pittura murale di Ercolano*, în „Acc. di Arch.", Lettere e arti, Napoli, Rend. 34, Neapole 1959, pp. 15—19

AUGUSTI, Selim, *Sulla tecnica della pittura pompeiana*, în „Bollettino d'Arte", XXV, 1950, pp. 189—191.

AUGUSTI, Selim, *Sui colori degli antichi : la chrysocolla*, în „Acc. di Arch.", Lettere e Belle Arti, Napoli, Rend. 34, Neapole 1960, pp. 7—13.

AUGUSTI, Selim, *Sulla „creta" degli antichi*, în „Acc. di Arch," Lettere e Belle Arti, Napoli, Rend. 37, Neapole, 1962, pp. 129—132.

AUGUSTI, Selim *I „bianchi" nella pittura antica*, în „Acc. di Arch", Lettere e Belle Arti, Napoli, Rend. 37, Neapole 1962, pp. 133—141.

AUGUSTI, Selim, *Les tablettes de Pompei, témoignage important de l'ecriture antique*, în „Archeologia", n. 12, 43, sept.—oct. 1966.

AUGUSTI, Selim, *Analysis of the Material and Technique of Ancient Mural Paintings*, în *Application of Science in Examination of Works of Art*, Proceedings of the Seminar, September 7—16, 1965 conducted by the Research Laboratory — Museum of Fine Arts, Boston, Mass. /Foreward by Perry R. Rathbone — Introduction by W. J. Young, Ed. Museum of Fine Arts, Boston, Mass., 1967, pp. 67—70.

AUGUSTI, Selim, *I colori pompeiani*, De Luca, Roma 1967.

BAATZ, Dietwulf, *Römische Wandmalereien aus dem Limeskastell Kehzell, Kr. Büdigen (Hessen)*, Vorbericht, în „Germania" 46, 1. Halbband, 1968, p. 40—32.

BARBET, Alix și ALPAU, Claudine, *Technique de préparation des parois dans la peinture murale romaine*, în „Mélange de l'Ecole Française de Rome. Antiquité", tome 84, 1972—2, pp. 935—1068, cu bibliografie.

BERGER, Ernst, *Die Maltechnik des Altertums nach den Quellenfunden chemischen Analysen und eigenen Versuchen*, Vollständig umgearbeitete Auflage der „Erläuterungen zu den Versuchen zur Rekonstruktion der Maltechnik des Altertums", Georg D. W. Callwey, München 1904.

BEYER, R., *V° Enkaustik*, în *Reallexikan zur deutschen Kunstgeschichte*, ed. V. Heft 6, Stuttgart 1951, pp. 712 și urm.

BLANCKENHAGEN, P. H. von, și ALEXANDER, Chr., *The Paintings from Boscoreale with an Appendix on Technique by G. Papadopulos*, în „Heilungen des deutschen archaeologischen Instituts, Römische Abteilung", Heidelberg 1962.

BORELLI-VLAD, Licia, *Il distacco delle tombe Golini I—II di Orvieto*, în „Boll. ICR", 5—6, 151, pp. 21 și urm.

BORELLI-VLAD, Licia, *Distacco di due frammenti della Tomba del Colle*, în „Boll. ICR", 17—18, 1954, pp. 33 și urm.

BORELLI-VLAD, Licia, *Il distacco delle pitture del Letto Funebre*, în „Boll. ICR", 17—18, 1954, pp. 19 și urm.

BORELLI-VLAD, Licia, *Un nuovo frammento dei paesaggi dell'Odissea* în „Bollettino d'Arte", XLI, 1956, pp. 299 și urm.

BORELLI-VLAD, Licia, *Il distacco delle pitture di una tomba tarquiniese*, în „Boll. ICR", 34—35, 1958, pp. 71 și urm.

BRANZANI, L., *Le pitture murali degli Etruschi. Osservazioni sulla loro tecnica*, în „Studi Etruschi", VII, 1933, pp. 335—340.

BULL, Reinhard, *Von Wachs, Hoechster Beiträge zur Kenntnis der Wachse*, Band I. Beitrag 7/1, Farbwerke Hoechst AG., Frankfurt-am-Main 1963.

BULARD, M., *Peintures murales et mosaïques de Délos*, în „Mon. Piot." XIV, 1908.

BULARD, M., *Revêtements peints a sujet religieux*, în „Délos", IX, Paris 1926.

CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo, *Affresco*, în *Enciclopedia dell'Arte antica e orientale*, Istituto delle Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. I, Roma 1958, pp. 100—102.

CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo, *Il distacco delle pitture della Tomba delle bighe*, în „Boll. ICR", 2, 1950, pp. 11—40.

CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo, *Relazione sulle pitture e gli intonaci delle tombe etrusche di Tarquinia*, în „Boll. ICR", 2, 1950, pp. 15—18.

CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo, *Il distacco delle pitture delle Tombe del Triclinio*, în „Boll. ICR", 3—4, 1950, pp. 85 și urm.

CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo, *Encausto ed encaustica nella pittura murale romana*, în „Boll. ICR", 3, 1952, pp. 199—202.

CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo, *Tecniche della pittura parietale antica*, în „Boll. ICR", 33, 1958, pp. 9—16.

CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo, *Tecniche della pittura parietale antica*, în *Atti del settimo congresso internazionale di archeologia classica*, vol. I, „L'Erma" di Bretschneider, Roma 1961, pp. 145—163.

DONNER, O., *Die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung*, introducere la HELBIG, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1889.

DUELL, Prentice, *The Tomba dell Triclinio al Tarquinia* — Part IV, Technique. — Part V, *Pigments*, în "Memoirs of the American Academy in Roma", vol. VI, 1927.

DUELL, Prentice și GETTENS, Rutherford J., *A Method of Painting in Classical Times*, în "Techn. Stud.", IX, 1940—41, pp. 75—104.

DUELL, Prentice și GETTENS, Rutherford J., *A Review of the Problems of Aegean Wall Painting*, în „Techn. Stud.", X, n. 4, 1942, pp. 179—223.

FRIZOT, Michel, *Mortiers et enduits peints antiques. Étude technique et archéologique*, Université de Dijon, Publications du Centre de recherches sur les techniques Gréco-romaines, n. 4, 1975, cu bibliografie.

FRIZOT, Michel, *Le Fanum de Cruin. Les mortiers et les enduits*, în „Revue Archéologique de l'Est et du Centre-Est", XXIV, fasc. 2, pp. 249—272.

GETTENS, Rutherford J., *A Review of the Problem of Aegean Wall Painting*, în „Techn. Stud.", X, n. 4, 1942, pp. 179—223.

GIOVANOLI, Rudolf, *Untersuchungen an Fragmenten von Römischen Wandmalereien*, în „Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte", Bd. 53, 1966/67, pp. 79—86.

GIOVANOLI, Rudolf, *Untersuchungen an Römischen Wandmalereien*, în „Chiusia" 22, Heft 4, 1968, pp. 184—186.

GIOVANOLI, Rudolf, *Report on the Investigation of Murals by Electron and X-Ray Diffraction*, Comité de l'ICOM pour la Conservation, Madrid, 1972 (nepublicat).

GRASSINI, R., *Esame chimico dei colori delle pitture murali della tomba dipinta delle ficaie*, în „Studi Etruschi", VIII, 1934, pp. 327—328.

GRASSINI, R., *Esame chimico di frammenti di pitture murali, di intonaci e di pavimenti*, în „Studi Etruschi", X, 1934—35, pp. 355—360.

GUIDOBALDI, F., *Analysis of Organic Substances in Ancient Mural Painting*, Istituto di Fisica Vernice, Consilio Nazionale delle Ricerche, Roma, Centro di studio cause di deperimento e metodi di conservazione delle opere d'arte, Roma 1972.

HEATON, Noel, *The Mural Paintings of Knossos. An Investigation into the Method of Their Production*, în "Journal of the Royal Society of Arts", LVIII, 1910, pp. 206—212.

HEATON, Noel, *Minoan Lime Plaster and Fresco Painting*, în "Journal of the Royal Institute of British Architects", XVIII, 1910—11, pp. 697—710.

KLINKERT, Walter, *Bemerkungen zur Technik der Pompejanischen Wanddekoration*, în „Mitellungen des Deutschen Archäologischen Instituts", Römische Abteilung", vol. 64, 1957, pp. 111—148.

LAURIE, A.P., *Greek and Roman methods of painting*, University Press, Cambridge, 1910.

LEPIK-KOPACZYNSKA, Wilhelmina, *Colores fioriti et austeri*, în *Atti del settimo congresso internazionale di archeologia classica*, vol. I, „L'Erma" di Bretschneider, Roma 1961, pp. 135—144.

MAIURI, Amedeo, *Picturae Ligneis Formis Inclusae. Note sulla tecnica della pittura Campana*, „extrait de Academia dei Lincei" fasc. 7—10, Adunanza del 15 febbraio 1940, XVIII, pp. 138—160.

MORA, Paolo, *Proposte sulla tecnica della pittura murale romana*, în "Boll. ICR", 1967, pp. 63 și urm.

MULLER-SKJOLD, Friedrich, *Über die Techniken antiker Wandmalereien und Mosaiken*, în „Bericht 6, Intern Kongress für Archäologie", Berlin 1940, pp. 157—162.

NAPOLI, Mario, *La tomba del suffatore. La scoperta della grande pittura greca*, De Donato, Bari 1970.
PLOMMER, Hugh, *Vitruvius and Later Roman Building Manuals*, University Press, Cambridge 1973.
RAEHLMANN, E., *Über die Maltechnik der Alten*, Georg Reiner, Berlin 1910.
SCHIAVI, Elena, *Ritrovamento della tecnica pittorica greco-romana dell'encaustico*, în „Atti dell'Accademica di Verona, 1957.
SCHIAVI, Elena, *Origini dell'encausto*, în „L'arte", 23, oct.—dec., 1960, pp. 3—6.
SCHIAVI GAZZOLA, Elena, *Ritrovamento della tecnica pittorica dell'encausto*, în *„Atti del settimo congresso internazionale di archeologia classica"*, vol. I, „L'Erma" di Breischneider, Roma 1961, pp. 155—158.
SCHIAVI, Elena, *Il sale della terra*, Hoepli, Milano 1961.
SCHMID, Hans, *Enkaustik und Fresko auf antiker Grundlage*, Georg D. W. Callwey, München 1926.
SCHMIDT, J. H., art. *Bolus* în *Realtexikon zur deutschen Kunstgeschichte* Stuttgart 1947, col. 1033—35.
WEHLTE, Kurt, *Antike Freskomörtel*, în *Mitelungen für Materei*, vol. 56, 1940, pp. 42—47.
WIT, Jan de, *Die Vorritzungen der etruskischen Grabmalerei*, în "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes", Bd. 44, 1929.

0.7.4.3 *Istoria artei și arheologie*

CURTIUS, L., *Die Wandmalerei Pompejis*, Hildesheim, 1960, pp. 135—172.
HERBIG, R., *Neue Beobachtungen am Fries der Mysterien-Villa in Pompei. Ein Beitrag zur Römischen Wandmalerei in Campanien*, în „Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft", Heft 10, Bruno Grimm, Baden-Baden 1958.
KARO, Georg. *Die Ergebnisse der Ausgrabungen des Kaiserlichen Archäologischen Institutes in Athen*, 1912.
KRAELING, C. H., *The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos. Final Report*, 8, pt. I, New Haven, Conn., 1958.
LEHMANN, P.W., *Roman Wall Paintings from Boscoreale in Metropolitan Museum of Art*, Cambridge, Mass., 1953.
LEPIK- KO PACZYNSKE, Wilhelmine, *Die Antike Malerei*, Akademie Verlage, Berlin, 1963.
PFUHL, E., *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München 1923.
RICHTER, G.A., *A Handbook of Greek Art*, Phaidon, London 1959.
ROSTOVIZEFF, M., *Ancient Decorative Wall Painting*, în "Journal Hellenic Studies", 39, 1919, pp. 144—163.
RUMPF, *Malerei und Zeichnung*, Handbuch der Archäologie, IV, 1, 1953.
SCHEFOLD, Karl, *Pompejanische Malerei Sinn und Ideengeschichte*, Bâle 1952.
SWINDLER, M. H., *Ancient Painting*, New Haven 1929.

0.7.5 *Bizanțul și lumea ortodoxă*

0.7.5.1 *Izvoare scrise*

BASILIEV, Asen, *Erminii Technologia i Ikonografia*, Sofia 1976.
DIONISIE DIN FURNA, *Erminia*. Ediții în limba greacă: Konstantinides la Atena în 1885 și Papadopoulos Kerameus la Petersburg în, 1900 și 1909; publicată în traducerea franceză a lui Paul Durand de către Didron *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris 1845, reeditată la Burt Franklin Research and Source Works Series, 45, New York, f.a.; publicată în traducere germană de către G. Schafer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Trier 1855, reeditată de Slaviches Institut din München cu colaborarea lui E. Trenkle, München 1960; în limba italiană: Dionisio de Furna, *Ermenein della pittura* a cura di Giovanni Donato Grasso cu o introducere de Sergio Bettini, Fiorentino Editore, Napoli 1971; în limba engleză: *The Painter's Manual of Dionysius of Fourna*, traducere și introducere de Paul Etherington, The Sagittarius Press, Isleworth 1974; în limba română: *Carte de pictură*, Editura Meridiane, București 1979 (trad. Smaranda Bratu Stati și Șerban Stati).
GRECU, V., *Byzantinische Handbücher der Kirchenmalerei*, în "Byzantinion", IX, 1934, pp. 675—701.
GRECU, V., *Cărți de pictură bisericească bizantină*, în „Candela — revistă teologică și bisericească", anul XLII, 1932, pp. 105—137.

GRECU, V., *Contribuții la studiul izvoarelor manualului de pictură bizantină*, Cluj, 1931.
NEKTAR, episcop de Velesa, vezi PETROV, N. I.
PETROV, N. I., *Tipik o tzerkovnom i o nasteinom pismie episkopa Nektarie is Serbskago grada Velesa 1599 goda* (Manualul de pictură murală religioasă al episcopului Nektar din orașul sîrb Veles, din 1599), Petersburg 1899. Text publicat în traducere rusă după originalul în sîrba veche.
SKOVRAN, Anika, *Uvod u istoriju slikarskih priruchika* (Introducere în istoria manualelor de pictură), în "Zbornik Zasiste Spomenika Kulture" (Anuarul Institutului Federal pentru protejarea monumentelor istorice), IX, Beograd 1958, pp. 39—48.

0.7.5.2 *Studii de istoria tehnicilor*

BLAZIC, Zdravko, *Tehnika i Konservacija nase Freske* (Tehnica și conservarea frescelor noastre), Skopje, Centralem zavod za zastita na Kulturno Istoriskite Spomenici na Nr. Makedonija, 1958.
BOVINI, Giuseppe, *Notes sur la préparation des mosaïques anciennes de Ravenne*, în „Les cahiers techniques de l'art", 3, pt. 2, Strasbourg 1955, pp. 51—54.
BOVINI, Giuseppe, *Les „sinopie" récemment-découvertes sous les mosaïques de l'abside de Saint Appolinaire in Classe à Ravenne*, în "Ac. Inscr. et Belles Lettres", 1974, pp. 97—110.
DIMITRIEV, Yu., *Zametki po tekhnike russkikh stennykh rosfisery, X—XII vv: zhivofis i mosaike* (Note asupra tehnicii picturii murale rusești din secolul al X-lea pînă în secolul al XII-lea: picturi și mozaicuri), în *Enzhegodnik Institute Istorii* Iskussetv Academii Nank SSSR, Moscova 1954.
FILATOV, Viktor, *Techniques de la peinture murale en Russie*, Raport prezentat Comitetului ICOM pentru Conservare, Leningrad-Moscova, 1963.
FORLATI, Ferdinando, *La tecnica dei primi mosaici marciani*, în „Arte veneta", 3, 1949, pp. 35—37, fig. 82—83.
GETTENS, R. J. și STOUT, G.L., *A Monument of Byzantine Wall-Painting. The Method of Construction*, în "Stud. in Cons.", III, 3, 1958, pp. 107 și urm.
ISTUDOR, Ioan și BALȘ, Ion, *Contribuții la cunoașterea materialelor folosite în pictura murală exterioară a bisericilor din secolul al XVI-lea din Bucovina și la unele probleme de tehnică*, în „Revista muzeelor", 6, Anul V, 1968, pp. 491—497.
LAZAREV, Viktor, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century. Introducion. The Artists and Their Methods of Work*, Phaidon Press, London 1966, pp. 11—29 și note.
MAJEWSKI, Lawrence J., *The Conservation of a Byzantine Fresco Discovered at Elyemez, Istanbul*, în „Dumbarton Oaks Papers", n. 14, 1960, pp. 219 și urm.
MEGAW, A.H.S. și HAWKINS, E.J.W., *The Church of the Holy Apostles at Perachorio Cyprus and Its Frescoes*, The Dumberton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington, f.a.
NAUMAN, Rudolf și BELTING, Hans, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, în „Istanbuler Forschungen", 25, Berlin 1966, p. 117.
PLESTERS, Joyce, *Sancta Sophia, Trebizond. A Note on the Materials and Techniques*, în "Stud. in Cons.", vol. 8, n. 4, nov. 1963, pp. 131—135.
RUDNIEWSKI, Piotr, *Technika malowisel Bizantyjsko-Ruskich na przykladizie Polichromii Sciennych w Lublinie i Supraslu* (Tehnica picturilor bizantino-ruse în picturile murale de la Lublin și Suprașlu), în "Zagadnienia techn.", pp. 96—102.
SKOVRAN, Anika, *Uvod u istoriju slikarskih pripuenika* (Introducere în istoria manualelor de pictură), în "Zbornik zastite spomenika kulture", IX, 1958, pp. 39—48.
SKOVRAN Anika, *Etude et conservation du monastère de Moraca* în Recueil des Travaux sur la Protection des Monuments Historiques, XI, Beograd 1960, pp. 197—220 (cu rezumat în limba franceză).
SKOVRAN, Anika, *Freske XIII veka u manastiru Mocaci* (Frescele din secolul al XIII-lea la mănăstirea din Moraca), în „Zbornik Radova Srpske Akademije nouka LIX", vol. V, pp. 149—173,
ȚERNIȘEV, N.M., *Iskusstvo freski v drevnel Ruci*, Moscova 1954.
WALES, Caroll, *The Treatment of wall paintings at the Kariye Camii*, în „Stud. in Cons.", vol. III, n. 3, apr. 1958, pp. 120—124.
WINFIELD, David C., *Sancta Sophia, Trebizond. A note on the cleaning and conservation work*, în „Stud. in Cons.", vol. VIII, n. 4, nov. 1963, pp. 117—130.
WINFIELD, David C., *Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. A Comparative Study*, în „Dumbarton Oaks Papers", n. 22, The Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington 1968, pp. 61—139.

WINFIELD, David C., *Reports on Work at Monagri Lagondera and Hagios Neophytos, Cyprus, 1969—1970*, în „Dumbarton Oaks Papers" n. 25, Washington 1971, pp. 259—264.

0.7.5.3 *Istoria artei*

KONTOGLOU, Photios, *Description of Orthodox Iconography*, Atena 1960.
LAZAREV, Viktor, *Storia della pittura bizantina*, Einaudi, Torino 1967; trad. în limba română: *Istoria picturii bizantine*, vol. 1—3, Editura Meridiane, București 1980.
RESTLE, M., *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, 3 vol., Irish University Press, Shannon 1967, (vezi vol. I pp. 197—234 pentru discutarea tehnicilor).
RESTLE, M., *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967.

0.7.6 *Evul Mediu occidental*

0.7.6.1 *Izvoare scrise*

HERACLIUS, *De coloribus et artibus romanorum*. Textul original în limba latină publicat cu introducere, note și traducere în limba engleză de Mrs. Mary P. Merrifield, *Original Treatises on the Arts of Painting*, Loudon 1849; retipărit la Dover Publications Inc., New York 1967, vol.1 pp. 166—257. Tipărit cu introducere, note și traducere în limba germană de Albert Ilg. *Von den Farben und Künsten der Römer*, în „Eitelbergers Quellenschriften", IV, Wien 1873; retipărit, Osnabrük 1970.
Liber de coloribus illuminatorum seu pictorum, traducere de Daniel V. Thompson Jr., în „Speculum", 1, 1926, pp. 280 și urm. (Medieval Academy of America, Cambridge Mass.).
Manuscrisul de la Lucca, Compositiones ad ingenda musiva, pelles et alia ad deaurandum ferrum, ad mineralia, ad chrysographiam, ad glutina quaedam conficienda, oliaque artium, documenta, ante Annos nongentos scripta. Tratat anonim publicat în Muratori L.A., *Antiquitates italicae Medii aevi*, Mediolani = Milano 1739, tom II, col. 366—388. Text și traducere engleză în J. M. Burnam, *A Classical Technology*, Boston 1920. Text și traducere germană în H. Hedfors, *Compositiones ad Tingenda Musiva*, Uppsala, 1932.
Mappae Clavicula, A treatise on the preparation of pigments during the Middle Age. With a letter from Sir Thomas Philipps addressed to Albert Way, publicat în „Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity", tom XXXII, London 1847, pp. 183—244. Traducere în limba engleză cu facsimile a două dintre cele mai vechi manuscrise de C. S. Smith și J. G. Hawthorne *Mappae Clavicula*, în „Transactions of the American Philosophical Society", New Series, vol. 64, pt. 4, Philadelphia 1974.
MERRIFIELD, Mary P., *Original Treatises on the Arts of Painting*, with a new introduction and glossary by S.O. Alexander, 2 vol., Dover Publications, New York, 1967 (retipărire a lucrării originale publicate de John Murray, London 1849).
Strasbourg (The Manuscript. A Medieval Painter's Handbook. Translated from the Old German by Viola and Rosamund Borradaile, Foreword by John Harthan, Alec Tiranti, London 1966.
THEOPHILUS, Presbyter, *Diversarum Artium Schedula* sau *De Divertis Artibus*, publicat cu traducere franceză de Comte Charles de l'Escalopier și precedat de o introducere de J. Marie Guichard, Paris-Leipzig 1843. Cu traducere în limba germană și apendice de A. Ilg, în „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance", 7, Wien 1874; Traducere în limba engleză, introducere și note de R. G. Dodwell, Thomas Nelson Sons Ltd., London 1971. A se vedea și R. Hendrie, *An Essay upon Various Arts in Three Books by Theophilus*, London 1847, și noua traducere cu comentarii de J. G. Hawthrone și C. S. Smith, *On Divers Arts, the Treatise of Theophilus*, University of Chicago Press, 1963.
VILLARD DE HONNECOURT, *Kritische Gesamtausgabe des Baubüttenbuches* ms. fr. 1909 der Pariser Nationalbibliothek. Richard Hahnloser, A. Schroll & Co., Wien 1935. Ediția engleză de Theodore Borvic, *The Sketchbook of Villard de Honnecourt*, George Witteborn Inc., New York 1959. Ediția în limba franceză: Lassus, J.B.A., și Darcel A., *Album de Villard de Honnecourt*, Paris 1958 (retipărit în 1963).

0.7.6.2 *Studii de istoria tehnicilor*

BENTCHEV, Ivan, *Die Technologie der Chorschrankenmalerei im Kölner Dom und ihre Einordung in der Geschichte der Maltechnik*, în „Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege", Bd. XXIX, Landeskonservator Rheinland, 1980.

BENTCHEV, Ivan, *Die Maltechnik der Gewölbemalereien des Hauptschiffes in St. Maria Lyskirchen in Köln. Ein Beitrag zur Technik des Zackenstils in Köln*, în „Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege", Bd. XXIX, Landeskonservator Rheinland, 1980.
BERGER, Ernst, *Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters von der Byzantinischen Zeit bis einschliesslich der „Erfindung der Ölmalerei" durch die Brüder Van Eyck*, Georg D. W. Callwey, München 1897 (ed. a II-a, 1917).
BERGER, Ernst, *Fresko- und Sgraffito-Technik nach älteren und neuren Quellen*, Georg D. W. Callwey, München 1909.
BERGER, Ernst, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, Georg D. W. Callwey, München 1912.
BESELER, Hartwig, *Zu den Monumentalmalereien im Kapitelsaal von Brauweiler*, în „Jhb. d. Rh. Dmpfl.", XXIII, 1960, pp. 98—124.
BESELER, Hartwig, *Zu den Monumentalmalereien der Pfarrkirche in Lipp*, în „Jhb. d. Rh. Dmpfl.", XXIV, 1962, pp. 39—50.
BISCHOFF, Bernhard, *Die Überlieferung des Theophilus-Rugerus nach den ältesten Handschriften*, în „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 3, Folge, Bd. III/IV, 1952—53, pp. 145—149.
BOREA, Evelina, *I ritrovati affreschi medievali della cappella Minutolo nel Duomo di Napoli*, în „Bollettino d'Arte", 1962, pp. 11—22.
BOVINI, Giuseppe, *Origine e tecnica del mosaico parietale paleocristiano*, în „Felix Ravenna", fasc. 14, LXV, 1954, pp. 5—21.
BOVINI, Giuseppe, *Les „sinopie" récemment découvertes sous les mosaïques de l'abside de Saint Apollinaire in classe à Ravenne* în „Ac. des Inscr. et Belles Lettres", Cpts R., 1974, pp. 97—110.
BRANDI, Cesare, MORA, Paolo și CAPASSO, A., *Rapporto su alcuni cicli di pitture murali in Cecoslovacchia*, Misiune UNESCO, 19, (șapirografiat).
BROCHWICZ, Zbigniew, *Lkeje roślinne w polichromiach ściennych i ich identyfikacja* (Cleiuri vegetale în policromiile murale și identificarea lor), în „Zagadnienia techn." pp. 79—95.
DE CAPITANI D'ARZAGO, A., *Gli affreschi di Santa Maria di Castelseprio*, Fondazione Treccani, 1948.
DOERNER, Max, *Die Technik*, în Karlinger, H., *Die Hochromanische Wandmalerei in Regensburg*, München-Berlin-Leipzig, 1920, pp. 75 și urm.
DUMAY, M., *De la peinture à l'huile en France du commencement au XIV-e siècle*, în „Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France", 1974, pp. 237—246.
EASTLAKE, Sir Charles Lock, *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*, Dover Publications, New York 1960. Retipărit în *Materials for a History of Oil Painting*, 1947.
EHMAKE, Ruth, *Die romanischen Wandmalereien in der Pfarrkirche zu Neunkirchen/Steg.*, în „Jhb. d. Rh. Dmpfl.", XXIV, 1962, pp. 23—30.
EMMENEGGER, O., *The church of Wallenburg and the restoration of its mural painting*, Raport prezentat Comitetului ICOM pentru conservare, Madrid 1972 (șapirografiat).
EMMENEGGER, O., *The Cemetery Chapel of St. Maria, Pontresina*, Comitetul ICOM pentru conservare, Veneția 1975.
GEERSDAELE, Peter C. van, și GOLDWORTHY, Lesley J., *The Restoration of Wall Painting Fragments from St. Stephen's Chapel, Westminster*, în „The Conservator", vol. 2, 1978, pp. 9—12.
GEILMANN, W., *Chemisch-technische Untersuchungen der Wand- und Gewölbemalereien in der romanischen Kirche zu Idensen*, în „Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen", N.F., II, n. 5, 1938, pp. 71 și urm.
GLAISE, Wolfhart, *Die Restaurierung der romanischen Wand- und Dekenmalereien im Kapitelsaal der ehemaligen Benediktinerabtei Brauweiler*, în „Jhb. d. Rh. Dmpfl.", XXIII, 1960, pp. 43—97.
GLAISE, Wolfhart, *Die Restaurierung der mittelalterlichen Monumentalmalereien in der Pfarrkirche zu Lipp*, în „Jhb. d. Rh. Dmpfl.", XXIV. 1962, pp. 31—38.
GOEGE, Günter, *Konservieren, Restaurieren. 3. Wandmalerei — Zur Technik*, în „Westfalen", 20, Sonderheft 1975, pp. 78—82 (Ausstellung in Westfälischen Landesmuseum Münster, 26 Okt. — 28 Dez. 1975).
GUDIOL RICART, José Maria, *Technische Probleme der Konservierung und Restaurierung mittelalterlicher Wandmalereien*, în *Über die Erhaltung von Gemälden und Skulpturen*, herausgegeben von Rolf E. Straub, Fretz/Wasmuth Verlag, Zürich/Stuttgart 1963.
JOSEPIK, Jiri, *Saggi sullo strato a colori di pitture murali*, în „Tevolozza", 28, 1968, pp. 13—24.

KOLLER, Manfred, *Zur Technik und Erhaltung mittelalterlicher Wandmalereien*, în *Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich* Ausstellung im Oberen Belvedere, Wien, 1970, Katalog, pp. 32—43.
KORTAN, Helmut, *Zur Untersuchung der Maltechnik an den romanischen Fresken im Lauthaus, der Stiftskirche zu Lambach*, Comitetul ICOM pentru Conservare, Amsterdam 1969.
LODEWIJKS, Johan, *Konservierung einer mittelalterlichen Wandmalerei aus Zuilpen (Holland)*, în „Arbeitsblätter für Restauratoren", 1968, 2, nr. 7, pp. 11—15.
L'ORANGE H. P. şi NORDHAGEN, P.J., *Mosaik. Von der Antike bis zum Mittelalter*, F. Bruckmann, München 1960.
LOUMYER, G., *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, G. Van Oest, Bruxelles şi Paris 1920.
MAGNIER, Emile. *Les peintures murales clunysiennes de Berzé-la-ville*, în „Bulletin du Centre International d'Etudes Romanes" fasc. II şi III, 1958, pp. 3—16.
MERCIER, Fernand, *La peinture clunysienne*, Paris 1932.
Mittelalterliche Wandmalerei, Funde 1959—1969, număr special al „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl.", XXIII, 1969, Heft 3/4.
MOPPERT SCHMIDT, Anita, *Die Fresken von S. Angelo in Formis*, Zürich 1967, pp. 27—30 *(Technik und Erhaltungszustand)*.
Österreichs Kunstdekenmäler, număr special al „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl.", XII, Heft 4, 1958, pp. 156—161.
PANOFSKY, Erwin, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, în „Monatshefte für Kunstwissenschaft" XIV, 1921, pp. 188—219. Reluat în limba engleză, în *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, pp. 55—107.
PHILIPPOT, Paul, *Les techniques de peinture murale au Nord des Alpes aux XIVe et XVe siècles et leurs rapports avec les courants stylistiques. Etat des connaissances et propositions pour la recherche*, în *Actes du XXIVe Congrès du Comité International d'histoire de l'art (CIHA), Bologna 10—18 sept. 1979* éditions Electa 1980.
PIRNAT, Miha, *Tehnike stenskega slikarstva ne Slovenskem*, în „Varstvo Spomenikov", XVI, 1972, pp. 51—56.
PLAHTER, Leif Einer, S. KANG, Erling, PLAHTER, Unn, *Gothic painted Altar Frontals from the Church of Tingelstad. Materials, Technique, Restoration*, Universitets forlaget Oslo Bergen Tromsö, 1974.
PLAHTER, Einar Leif şi PLAHTER, Unn, *The Technique of a group of Norwegian Gothic Oil Paintings*, în *Conservation and Restoration of Pictorial Art*, ed. by N. Brommelle and P. Smith, Butterworth, London 1976, pp. 36—42.
ROOSEN-RUNGE, Heinz, *Die Buchmalereirezepte Theophilus*, în „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 3, Folge, Bd. III/IV, 1932-1933.
ROOSEN-RUNGE, Heinz, *Farbgebung und Technick. Frühmittelalterlicher Buchmalerei*, vol. 1—2, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin, 1967.
ROSS, D.J.A., *A late twelfth-century artist's pattern sheet*, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XXV, 1962, pp. 119—128.
SCHELLER, R. W., *A Survey of Medieval Model Books*, F. Bohm, Harlem, 1963.
SCHLOSSER, Julius Von, *Zur Kenntnis der Künstlerschen Überlieferung im Späten Mittelalter*, în „Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserh.", XXII, 1902/3, pp. 279 şi urm.
SWOBODA, Karl M., *Geometrische Vorzeichnungen Romanischer Wandgemälde*, în „Alte und neue Kunst", 2. Jahrgang, 3. Heft, 1953, A. Schroll & Co. Wien.
TARALON, Jean, *Les peintures murales nouvellment découvertes de l'eglise de Pritz (Mayenne)* Fondation Eugène Piot, Monument et Mémoires — Académie des Inscriptions et Belles-Lettres avec le concours de la Fondation Dourlans, 54, 1965, pp. 61—116.
TARALON, Jean, *Observations techniques sur la voûte de la nef de Saint-Savin et ses peintures*, în „Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France", Séance du 18 décembre 1968.
TAUBERT, Johannes, *Bericht über die Arbeiten und Untersuchungen der Restauratoren von 1961 bis 1965. Exkurs zur Maltechnick der figurlichen Malereien*, în MILOJCIC, Vladimir, *Bericht über die Ausgrabungen und Bauuntersuchungen in der Abtei Frauenwörth auf der Fraueninsel im Chiemsee*, 1961—64, Bayerische Akademie der Wissenschaften, phil. hist. Klasse, Abhandlungen N.F., 65, München 1966, pp. 201—251.
THOMPSON, D.V., *The materials and Techniques of Medieval Painting*, London, 1956.
TULPINCK, G., *Étude sur la peinture murale en Belgique jusqu'à l'époque de la Renaissance, tant du point de vue des procédés techniques qu'au point de vue historique*, Bruxelles, 1900.

VIOLLET-le-DUC, Eugène, Articolele intitulate *Peinture* şi *Enduit* din *Dictionnaire raisonnée l'architecture francaise du XI-ème siècle au XVI-ème siècle*, vol. 1—10, Paris 1854—1863; table par H. Sabian, Paris 1889.
WAETZOLDT, Stephan, *Systematisches Verzeichnis der Farbnamen*, în „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 3. Folge, Bd. III/IV, 1952—1953.
WETTSTEIN, Janine, *La fresque romane: Italie-France-Espagne, études comparatives*, „Bibliothèque de la Société française d'archéologie", 2. Arts et Métiers graphiques, Paris 1971.
WIBIRAL, Norbert, WALLISER, Fr. şi REICHHART, B., *Die Freilegungsarbeiten im ehemaligen Westchor der Stiftskirche von Lambach* în „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl.", XIV, Heft 1. 1960, pp. 1—24.
WIBIRAL, Norbert, *Le dégagement des peintures murales du XI-e siècle dans l'ancien choeur accidental de l'eglise abbatiale de Lambach (Autriche)*, în „Monumentum" vol. 1, 1967, pp. 10—23.

0.7.6.3 *Istoria artei*

BOGNETTI, Gian Piero, *Castelseprio. Guida storico-artistica*, Neri Pozza editore, Vicenza, 1970 (cu bibliografie).
BONNEFOY, Yves, *Peintures murales de la France gothique*, Paul Hartmann Editeur, Paris, 1954.
CLEMEN, Paul, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinländen*, Düsseldorf, 1916, pp. 26 şi urm.
CLEMEN, Paul, *Die Gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande*, Düsseldorf, 1930.
DEMUS, Otto, *Romanische Wandmalerei*, Hirmer Verlag, München 1965.
DEMUS, Otto, *Zu den Freskenfunden des letzten Jahrzehnts*, în „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl.", XXIII, 1969, Heft 3/4, pp. 107—119.
DESCHAMPS, Paul şi THIBOUT, Marc, *La peinture murale en France. Le haut Moyen Age et l'epoque romane*, Paris, 1951.
DESCHAMPS Paul şi THIBOUT, Marc, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique de Philippe-Auguste à la fin du régne de Charles V. 1180—1380*, Paris, 1963.
DVORAKOVA, V., KRASE, J., MERHANTOVA, A. şi STEJSKAL, K., *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300—1378*, London, 1964.
FRODL, Walter, *Gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt, 1944, (pp. 22—23).
FRODL, Walter, *Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich*, în *Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich*, Ausstellung im Oberen Belvedere, Catalogue, Wien, 1970, pp. 11—31.
HEMPEL, E., *Der Realitätscharakter des Keilichen Wandbildes im Mittelalter*, în *Kunstgeschichtliche Studien, Dagobert Frey zum 23 April 1943*, edited by H. Tintelnot, Breslau 1943, pp. 106 şi urm.
MERCIER, Fernand, *Les Primitifs Français*, Paris, f.a. (1932).
MESURET, Robert, *Les Peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI-e au XV-e siècle*, Edition A. et J. Picard et Cie., Paris, 1967.
MICHEL, Paul-Henri, *La fresque romane*, Pierre Tisné, Paris, 1961.
ROQUES, M., *Les peintures murales du Sud-Est de la France du XIII-e au XVI-e siècle*, Paris, 1961.
TRISTRAM, E.W., *English Medieval Wall Painting*, vol. 1—3, Oxford 1944, 1950, 1954.

0.7.7 *Trecento — Renastere — Baroc*

0.7.7.1 *Surse scrise*

BROWN, Baldwin, vezi VASARI.
CENNINO d'ANDREA CENNINI, *Il libro dell'Arte*, manuscris datat 31 iulie 1437 şi păstrat la biblioteca Laurenziana din Florenţa. Publicat de Gaetano şi Carlo Milanesi, Felice La Monnier, Florenţa, 1859, şi de Renzo Simi în 1913 (reeditat la Florenţa în 1943); nouă ediţie de F. Brunello şi L. Magagnato, Vicenza, 1971. Pentru cititorii englezi, textul a fost editat de D. V. Thompson, *Cennino Cennini, Il libro dell'Arte*, London and Newhaven, Conn. 1932, şi tradus de Mrs. Merrifield, *A treatise on painting written by Cennino Cennini*, London 1844, apoi de Christiana J. Herringham, *The Book of Art of Cennino Cennini*, London, 1899, şi de D. V. Thompson, *The Craftsman's Handbook*, Yale University Press 1933, retipărită de Dover Publications Inc., New York, f.a. Traducerea germană după ediţia Milanesi a fost reeditată recent: A.

lig. *Das Buch von der Kunst*, Wien, 1871, retipărită Osnabrück, 1970. Cititorul francez poate consulta traducerea lui Victor Mottez, *Le livre de l'art ou traité de la peinture par Cennino Cennini*, Paris 1911. Traducerea română — Cennino Cennini, *Tratatul de pictură* — aparține lui N. Al. Toscani și a fost publicată de Editura Meridiane, București, 1977.

KNOLLER, Martin, *Hinterlassene Blätter von dem berühmten Öl- und Freskomaler Martin Knoller, geb. zu Steinach in Tirol, Haus 25, anno 1725; gest zu Mailand anno 1804* (pagina de titlu a manuscrisului), publicat de Popp, Joseph, *Martin Knoller, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, în „Mitteilungen des Ferdinandeums", Innsbruck, 1904 - 1905, pp. 123—128.

Lauxe (Eine) für die Freskomalerei — mit einer Anleitung zur Freskomalerei nach dem Manuskripte Martin Knollers (1763), Technische Flugblätter der Mappe und Deutschen Malerzeitung N. 1, (Separatdruck), Georg D. Callwey, München, f.a.

LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte de la pittura . . . diviso in sette libri. Ne'quali si contiene tutta la theoria, e la prattica d'essa pittura . . .*, Georg Olms, Hildesheim, 1968. Ristampa anastatica dell'edizione di Paolo Gottardo Pontio, Milano, 1584.

MERRIFIELD, Mary P., *Original treatises on the Art of Painting*, Dover Publications, vol. 1—2, New York, 1967 (retipărire a lucrării originale publicată de John Murray, London, 1849).

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura - edicion del manuscrito original acabado el 24 de enero de 1638*. Preliminar, notas e indices de F. J. Sanchez Canton, Instituto de Valencia de Don Juan, id. Maestre, Madrid, 1956, vol. 1 -2.

PALOMINO DE CASTRO Y VALASCO, Antonio, *El Museo Pictorico y Escala Optica*, M. Aguilar, Madrid, 1947.

POZZO, Andrea, *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, vol. 1—2, Roma, 1692.

VASARI, Giorgio, *Le vite dei più eccelenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, G. C. Sansoni Editore, Firenze, vol. 1—9, 1906. Vezi în special *Introduzione alle tre arti del disegno cioè architettura, scultura e pittura*, vol. 1, pp. 107—213. Ediția română Giorgio Vasari, pictor și arhitect din Arezzo, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, trad. și note de Stefan Crudu, vol. 1—2, Editura Meridiane, București, 1962; *Introducere la cele trei arte ale desenului, adică arhitectura, sculptura și pictura*, vol. 1, pp. 49—166.

Vasari on Technique, being the introduction to the three arts of design, Architecture, sculpture and painting, prefixed to the Lives of the most excellent Painters, Sculptors and Architects, by Giorgio Vasari, translated into English by Louise S. Maclehose, edited with introduction and notes by G. Baldwin Brown, Dover Publications Inc., New York, 1960. Retipărire a ediției publicate de J. M. Dent & Company, 1907.

WERNER, Georg Heinrich, *Anweisung alle Arten von Prospekten nach den Regeln der Kunst und Perspektiv von selbst zeichnen zu lernen nebst Anleitung zum Plafond und Freskomalen*, Erfurt 1781 (citat de H. Tintelnot, *Die Barocke Freskomalerei in Deutschland* Verlag F. Bruckmann, München, 1951, nota 2, pp. 307—312).

0.7.7.2. *Studii de istoria tehnicilor*

BERGER, Ernst, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI—XVIII Jahrunderts)*, Georg D. W. Callway, München, 1901.

BORSOOK, Eve, *The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*, Phaidon Press, London, 1960.

BORSOOK, Eve și TINTORI, L., *Giotto. The Peruzzi Chapel*, New York, 1965.

BRANGHI, Giuseppe, *Sopra alcuni colori che nei secoli XIV e XV furono adoprati per le pitture dell'insigne Camposanto di Pisa e sulla composizione dell'intonaco che fu fatto per le pitture medesime*, în „Boll. ICR", 7—8, 1951, pp. 85—98.

CELLINI, Pico, *Nota tecnica sugli affreschi della cappella Palet*, în „Bollettino d'Arte", 1961, pp. 249—254.

DENNINGER, Edgard, *What is „Bianco di San Giovanni" of Cennino Cennini?*, în „Stud. în Cons.", 1974, Vol. 9, nr. 3, pp. 185—187.

ENAUD, F., *Les fresques de Simone Martini à Avignon*, în „Les monuments historiques de la France", 1963, nr. 3, iunie—sept.

MERRYFIELD, Mary, *The Art of Fresco Painting*, Alec Tiranti, London 1952.

MURARO, Michelangelo, *Sulle vie dei Candeaselle restaurando affreschi*, în *Studies in the History of Art dedicated to W. Suida*, London, 1959.

MURARO, Michelangelo, *Techniche della pittura murale veneta*, în *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Neri Pozza, Venezia, 1960, pp. 25—32.

OERTEL, R., *Masaccio und die Geschichte der Freskotechnik*, în „Jahr. d. Preuss. Kunsts", LV, 1934, pp. 229 și urm.

OERTEL, Robert, *Wandmalerei und Zeichnung in Italien*, în „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", V, 1940, pp. 217—314.

PROCACCI, Ugo, *La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco o restauro*, Firenze, 1958.

PROCACCI, Ugo, *The technique of mural paintings and their detachment*, în Catalogul expoziției *Frescoes from Florence*, London, 1969, pp. 15—543.

PROCACCI, Ugo, *Sinopie e affreschi*, Electa editrice, Milano, 1961.

SAMPAGLESI, Piero; BUCCI, Mario și BERTOLINI, Licia, *Composanto monumentale di Pisa. Affreschi e Sinopie*, Opere della Primarziale Pisana, A. Pizzi, Milan, 1961.

TINTORI, Leonetto și MEISS, Millard, *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi*, New York University Press, 1962.

TINTORI, Leonetto și MEISS, Millard, *Additional Observations on Italian Mural Technique*, în „Art. Bull.", 46, nr. 3, pp. 378—379, fig. 3-7.

TINTORI, Leonetto și BORSOOK, Eve, *Giotto. La cappella Peruzzi*, Edizioni di Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1965.

WESCHER, Paul, *La prima idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*, F. Bruckmann, München.

0.7.7.3 *Istoria artei*

BORSOOK, Eve, *The Mural Painters of Tuscany*, Phaidon Press, London, 1960.

GEIGER, Hans, *Perspektivprobleme süddeutscher Deckenmalereien des Spätbarock*, Diss. 1953, Freiburg i. Breisgau, Universitätsbibliothek.

KERBER, Bernhard, *Andrea Pozzo*, Walter de Gruyter, Berlin — New York 1971.

MEISS, Millard, *The Great Age of Fresco*, George Braziller, in Association with the Metropolitan Museum of Art, New York, 1970.

REUSCHEL, Wilhelm, *Die Sammlung Wilhelm Reuschel. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei*, F. Bruckmann, München, 1963.

SCHÖNE, Wolfgang, *Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock*, în *Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstage*, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1961, pp. 144—172.

SIEGMETH, Lucia, *Das Verhältnis von Malerei und Architektur. Bild und Rahmung in den Deckenfresken des Österreichischen Barock*, Diss. Wien 1952, 857 654 C.K.S. HB. Österr. XI—XVIII (Wien, Nat. Bibl.).

TINTELNOT, Hans, *Die Barocke Freskomalerei in Deutschland*, Bruckmann, München, 1951.

WÜRTTEMBERGER, Franzsepp, *Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien*, în „Römisches Jhb. f. Kst. gesch.", Bd. IV, 1940, pp. 59 și urm.

0.7.8 *Asia*

0.7.8.1 *Studii de istoria tehnicilor*

AGRAWAL, O. P., *Conservation of Wall Paintings in Thailand*, în *Conservation in the Tropics*, pp. 20 — 29.

BHARDWAJ, H. C., *Examination of Painted Stuccos from Mughal Monuments at Agra*, în *Conservation in the Tropics*, pp. 30 — 33.

BIRSTEIN, V. J., *On the technology of Central Asia Wall Paintaings: The problem of binding media* în „Stud. în Cons.", vol XX, nr. 1, feb. 1975, pp. 8 — 19, cu bibliografie.

BIRSTEIN, V. J., *A study of organic components of paints and grounds in central asian and crimean wall painting*, ICOM Committee for Conservation, Venetia, 1975.

COOMMARASWAMY, Ananda K., *The Technique and Theory of Indian Painting*, în „Techn. Stud.", vol. III, nr. 2, 1934, pp. 59 — 89.

COOMMARASWAMY, Ananda K., *The time-factor in Indian wall painting*, în „Techn. Stud.", vol. IV, nr. 2, 1937, pp. 106 — 108.

DE HENAU, Pierrik, *Examen d'un fragment de peinture murale de Thailande*, în „Bull. IRPA", VI, 1963, pp. 144 — 158.

DE HENAU, Pierrik și BE TINT, *Contributions a l'étude des peintures murales de Pagan en Birmanie*, în „Bull. IRPA", XI, 1969, pp. 82 — 92.

GETTENS, Rutherford I., *The materials in the wall paintings of Bamiyan, Afghanistan*, în „Techn. Stud.", vol. VI, nr. 3, 1938, pp. 186 — 193.
GETTENS, Rutherford J., *The materials in the wall paintings from Kizil in Chinese Turkestan*, în „Techn. Stud.", vol. VI, nr. 4, 1938, pp. 281 — 294.
GETTENS, Rutherford J., *Pigments in a wallpaintings from Central China*, în „Techn. Stud.", vol. VII, nr. 2, 1938, pp. 99 — 105.
GUNASINGHE, Siri, *La technique de la peinture indienne d'après les textes du Silpa*, „Annales du Musée Guimet — Bibliothèque d'Études", tome LXII, Presses Universitaires de France, Paris, 1957.
GUPTA, D. L., *Frescoes and Wall paintings of Rajastan*. Agrawal Printing Press, Jaipur, f.a.
LALL, B. B., *Indian Murals : Techniques and conservation*, în *Conservation in the Tropics*, pp. 1 — 19.
LALL, B. B., *Indian Murals : Composition, technique, deterioration and preservation*, Dehra Dun, 1970, text dactilografiat, 2 vol., cu planșe.
MATHUR, M. S., *Gilding. A study in the technique*, în *Conservation in the Tropics*, pp. 34 — 36.
MORA, Paolo, *La restoration des peintures murales de Cihil Sutun*, în *Travaux de restoration de monuments historiques en Iran*, Raport și studiu preliminar editate de Giuseppe Zander, Cuvînt înainte de G. Tucci, „ISMEO Reports and Memoirs", VI, 34, ISMEO, Roma, 1968, pp. 323 — 382.
NAGPALL, J.C., *Analysis of some Moghul wall painting materials*, în „Science and Culture" (Calcutta), 30, 1964, pp. 122 — 125.
PAINTER, *Techniques anciennes de la peinture hindoue*, în „Peintures, pigments, vernis", vol. 42, nr. 8, aug. 1966, pp. 633 — 637.
PARAMASIVAN, S., *The mural paintings in the Brihadisvara temple at Tanjore. An investigation into the method*. în „Techn. stud. vol. V, nr. 4, 1937, pp. 221 — 240.
PARAMASIVAN, S., *The Mural paintings in the Cave Temple at Sittanavasal, An investigation into the method*, în „Techn. Stud." vol. VIII, nr. 2, 1939, pp. 82 — 89.
RIEDER, Josef, *Pigments und Technik der frühmittelalterlichen Malerei Ostturkistans*, „Veröffentl. des Mus. für indische Kunst", 4, 1977, pp. 353 — 423.
STOUT, George și GETTENS, Rutherford J., *Transport des fresques orientales sur de nouveaux supports*, în „Mouseion", vol. XVII — XVIII, nr. 1 — 2, 1932, pp. 107 — 112.
TRICOT-MARCKX, Frieda, *Bepaling van het Bindmiddel in een Fragment van een Wandschildering uit Thailand*, în „Boll. IRPA", VII, 1964, pp. 229 — 233.

0.7.8.2 *Istoria artei*

GRAY, Basil, *Buddhist Cave Paintings at Tun Huang*, Loudon, 1959.
KRAMRISH, St., *A survey of painting in the Deccan*. The India Society, London 1937.
ROWLAND, Benjamin, *The wall Painting of India, Central Asia and Ceylon*, The Merrymont Press, Boston, 1938.
SINGH, Madanjeet, *L'art de l'Himalaya — la peinture murale et la sculpture — Ladakh, Lahaul et Spiti Siwalik, Nepal, Sikkim, Bhutan*, UNESCO, Paris, 1968.
SINGH, Madanjeet, *The cave paintings of Ajanta*. Thames and Hudson, London, 1965.
VON LE COQ, A., *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, Dietrich Reimer & Ernst Volsen, Berlin, 1926.
Wall paintings from ancient shrines in Central Asia — recovered by Sir Aurel Stein, described by Fred H. Andrews, London, Oxford University Press, 1948.

0.7.9 America prehispanică — America latină colonială și Indiile de Vest

0.7.9.1. *Studii asupra tehnicilor și conservării*

COREMANS, Paul, *Les peintures murales de Bonampak*, Misiunea UNESCO, aprilie 1964 (sapirografiat).
DE HENAU, Pierrik, KLEBER, Robert, MASSCHELEN-KLETNER, Liliane, THISSEN și TRICOLI-MARCKX, Frieda, *Les peintures Maya de Bonampak, Analyse des matériaux*, în „Boll. IRPA", IX, 1966, pp. 114 — 124.
GETTENS, Rutherford J., *Report on inspection and recommandations for treatment of platter wall painting*, în „Arizoniana", vol. 3, nr. 3, 1962, pp. 22 — 32.

0.7.9.2 *Istoria artei și arheologie*

MONTGOMERY, Gordon, SMITH, Watson, BREW, John Ottis, *Franciscan Awatori. The Excavation and Conjectural reconstruction of a 17-th century spanish mission Estabishment at a Hopi Indian Town in Northeastern Arizona*, în „Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology", Harvard University, vol. XXXVI, Cambridge, Mass., USA, 1949.
RODRIGUEZ, Antonio, *A history of Mexican Mural Painting*, Thames and Hudson, London, 1969.
SMITH, Watson, *Kiva mural decoration at Awatori and Kawaika — A with a survey of other wall paintings in the pueblo southwest*. în „Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology", Harvard University, vol. XXXVI, Cambridge, Mass., USA, 1952.

0.7.10 *Secolele XIX și XX*

0.7.10.1 *Surse scrise*

BAUDOUIN, Paul, *La fresque, sa technique, ses applications*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris, 1914 ; ediție nouă, Massins, Paris, 1958.
Buch (Das) von der Freskomalerei, Verlag von Joh. Ulrich Landherr, Heilbronn, 1845.
GUTIERREZ, Jose, *From Fresco to Plastics. New Materials for Easel and Mural Painting*. The National Gallery of Canada, Ottawa 1956.
HALE, Gardner, *The Techniques of Fresco Painting*, with additional chapters prepared from Mr. Hale's notes by Shaemas O'Sheel and a preface by José Clement Orozco, Dover Publications, New York, 1966.
KLUIBENSCHÄDL, Heinrich, *Praktische Anleitung zum Freskomalen nach der Mattier der alten Meister in Tirol*, Georg D. W. Callwey, München, 1925.
MILLS, John Fitz Maurice, *Acrylic Painting Foreword : Tom Rowney*, Sir Isaac Pitman and Sons, London, 1965.
MUCHE, Georg, *Buon fresco, Briefs aus Italien über Handwerk und Stil der echten Freskomalerei*, Ernst Wasmuth, Tübingen, ed. a II-a, 1950.
PETRESCU, Costin, *L'Art de la fresque*. Lefranc, Paris, 1937.
SIQUEIROS, David Alfaro, *Come se pinta un murel*, Ediciones Mexicanas, Mexico, 1951.

0.7.10.2 *Studii istorice*

KOLLER, Manfred, *Klimts Beethovenfries — Zur Technologie und Erhaltung*. în Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1973—79, pp. 215 — 240.
RIEMANN, Konrad, *Die Fresken Moritz von Schwinds auf der Wartburg. Ein Beitrag zur Technik der Wandmalerei*. Teil 1 : *Das Entstehen*, în „Neue Museumskunde", Jahrgang 17, 3/1974, pp. 193 — 201.

0.8 CAUZE DE DEGRADARE

0.8.1 *Generalități*

INIGUEZ HERRERO, J., *Altération des calcaires et des grès utilisés dans la construction*, Eyrolles, Paris, 1967.
LIBERTI, Salvatore, *Sulla alterazione dei dipinti murali*, în „Boll. ICR", 3 — 4, 1950, pp. 31 — 44.
MAJEWSKI, Lawrence J., *Interim report on an investigation of processes of disintegration of frescoes*, în *Application of science in examination of works of art*, Proceedings of the Seminar, June 15 — 19, 1970, Boston, Mass., 182 — 186.
MORA, Paolo, *Causes of Deterioration of Mural Paintings*, International Centre for Conservation, Roma, 1974.
SAYRE, Edward,V., *Investigation of Italian frescoes, Their material deterioration and treatment*, în *Application of science in examination of works of art*, Proceedings of the Seminar, June 15 — 19, 1970, Boston, Mass., pp. 176 — 181.
TABASSO, Marisa, *Appunti sulle alterazioni dei dipinti murali*, (există și în limba franceză), Roma, f. a., 13 pagini, fotocopie .
TORRACA, Giorgio, *Deterioration processes of mural paintings*, în *Application of science in examination of works of art*. Proceedings of the Seminar, June 15 — 19, 1970, Boston, Mass., pp. 170 — 175.

0.8.2 *Umiditate*

ANEMONA, Carmina și MANNONI, Giovanni, *Relazione sul Duomo di Siena — Libreria Piccolomini — Affreschi del Pinturicchio*, C.N.R., Commissione di ricerca per studi sull'umidità delle construzioni, Roma 1971.

CAMMERER, W. F., *Über die Kapillaren Eigenschaften*, în Gesundheits Ingenieur, 1942, p. 386.
CASAGRANDE, L., *Electro-osmosis in soils*, în „Géotechnique", I, 3 iunie, 1949, pp. 1 — 19.
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE — Grupo di ricerca per lo studio dell' umidità delle costruzionie della degradazione dei materiali in opera. *Relazione sugli affreschi alluvionati di Firenze* (I et II, a cura di Giovanni Massari), Roma, 1967.
FEDOROV, V. I., *Sur quelques procédés de protection des monuments contre l'humidité ascendente*. în „Monumentum", vol. VII, 1971, pp. 35 — 40.
FILATOV, V. V., *The effect of moissure on murals*, în *Moissure control the masonry of historic buildings*, Moscova, 1968, pp. 15 — 19.
GRZESIKOVA, H., *Nadmierne zawilgocenie budowli jako czynnik niszczacy malowidia scienne (L'humidification excessive des batiments, éléments destructeur des peintures murales)*. în „Bib. Muzealnictwa", B. 11, 1965, pp. 156 — 164 (cu rezumat în limba franceză).
Industriegas Georg Tyczka KG Erfahrungsbericht über die Trocknung von Fresken in Florenz nach der Flutkatastrophe 1966. Geretsried-Gartemberg, 1967.
KÜHN Konrad, *über die Entstehung von Ausblühungen an Ziegelerzeugnissen*, în „Torindustrie Zeitung und Keramische Rundschau, Zentralblatt für das Gesamtgebiet der Steine und Erden", 13/14, 1950, pp. 177 — 179.
LACY, R. E., *A note on the climate inside a mediaeval Chapel*, în „Stud. in Cons.", vol. 15, nr. 2, mai 1970, pp. 65 — 80.
MASSARI, Giovanni, *Un capolavoro malato. Diagnozi a cura dei cenacolo di Leonardo*, în „Sapere", martie 1974, pp. 77 — 79.
MASSARI, Giovanni, *Rendiconto I di una indagine statistica sull'umidità di alcuna case popolari in Italia. Il e di un esperimento per risanare con nuovi criteri quelle costruite con blocchetti di pomice*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Commissione per lo studio dell'Umidità della Murature, Roma, 8 octombrie 1964.
MASSARI, Giovanni, *Bâtiments humides et insalubres. Pratique de leur assainissement*. Eyrolles, Paris, 1971 (traducere din limba italiană).
MASSARI, Giovanni, și MASSARI, Ippolito, *Risanamento igienico dei locali umidi*(4 ed. aggiornata), Ulrico Hoepli, Milano, 1974.
MASSARI, Giovanni și MASSARI, Ippolito, *Spello. Chiesa di Santa Maria Maggiore. Affreschi del Pinturicchio nella Cappella Baglioni*. Roma, C.N.R., Centro di studio causa di deperimento e metodi di conservazione delle opere d'arte, 1975.
PARIBENI, M., *Cause di deperimento e metodi di conservazione delle pitture murali delle tombe di Tarquinia*, în Congresso (XXVI) Nazionale A.T.I., 22 — 25 dec. 1971, *Atti* ... Roma, 1971, p. 21.
PLENDERLEITH, H. G., MORA, Paolo. TORRACA, Giorgio și GUICHEN, G. de *Conservation Problems in Egypt*, UNESCO. Consultant Contract 33.591, Report, International Centre for Conservation, Roma 1970.
SCHAAD, W., *Praktische Anwendungen der Elektro-Osmose im Gebiete des Grundbaues*, în „Die Bautechnik", Heft 6 und 11, iun. și nov. 1958.
SMAILAGIC, Ljerka și MAROEVIC, Ivo, *The example of solving the problem of moissure as a condition for the conservation work and the inventary of mural paintings*, în Symposium, 2nd International CIB/RILEM on moissure problems in buildings, Rotterdam, 1974.
TORRACA, Giorgio, *Relation of relative humidity to wall paintings preserved under ground level*, în *Conservation of cultural property in India*. Proceedings of the IV Seminar, oct. 29 — 31, 1969, pp. 8 — 12 (șapirografiat).
VAN ASPEREN DE BOER, J.R.G., *Humidity in walls in relation to the preservation of Works of Art*. în *IIC London Conference on Museum Climatology*, Edited by Garry Thomson, IIC, London, 1968, pp. 109 — 117.
VOS, B. H., *Moissure in monuments*, în *Application of science in examination of Works of Art*, Proceedings of the Seminar, June 15 — 19, Boston, Mass., pp. 147 — 153.
VOS, B. H., *Suction of Groundwater*, în „Stud. in Cons.", vol. 16, nr. 4, 1971, pp. 129 — 144.

0.8.3 *Încălzire*

SCHLIEDER, *Betrachtungen über Kirchenheizungen und Heizungsschäden* în „Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Würtemberg", oct.—dec. 1969, pp. 86 — 94.

0.8.4 *Săruri*

ALLYN, Gerould, *Efflorescence and chalking on painted masonry surfaces* în „Official Digest", nr. 31, Part. 1, 1969, pp. 1640—1687.

ANDEREGG, F. O., *Efflorescence*, în „American society for testing materials Bulletin", nr. 185, oct. 1952, pp. 39 — 45.
AUGUSTI, Selim, *Nature e cause delle efflorescenze bianche che si producono sugli affreschi*, Napoli, 1948, pp. 18 și urm.
FERRONI, Enzo și DINI, Dino, *Su alcune esperienze orientative atte a favorire il distacco o lo strappo di affreschi inquinati da sali efflorescenti*, în *Colloques de Venise, Les responsabilités de l'historien dans la conservation et la restauration des monuments et auvres d'art*, 19 — 21 iun. 1967, „Bulletin CIHA", apr.—sept. 1967, pp. 23 — 24.
HOFFMANN, E., *Efflorescence phenomena on plaster* în „Journal of the Oil and Colour Chemist's Association", 44, 1961, pp. 32 — 41.
LIBERTI, Salvatore, *Efflorescenze bianche dannose ai dipinti che possono comparire nel caso di transporto su cemento pieno e conglomerati cementizi*, în „Boll. ICR, 1, 1950, pp. 21— 25.
MASSARI, Giovanni și MORA, Paolo, *Dampness and the preservation of mural paintings*, în *IIC London Conference on Museum Climatology*, 18 —23 sept. 1967, Contributions ... Edited by Garry Thomson, Revised edition, IIC, London, 1968, pp. 191 — 197.
MASSARI, Giovanni și MORA, Paolo, *Wandgemälde und feuchte Mauern*, în „Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Würtemberg" Jahrgang 12, Heft 4, oct.—dec. 1969, pp. 82 — 85.
TWOREK, Daniel, *Niszczacy wolyw soli nieorganicznych na malawidla scienne* (Distrugerea picturilor murale provocată de acțiunea sărurilor anorganice), în „Bibl. muzealnictwa", B. 11, 1965, pp. 165 — 179 (cu rezumat în limba franceză).
TWOREK, Daniel, *The Destructive effect of inorganic salts on wall paintings*, Comitetul ICOM pentru Conservare, Amsterdam, 1969 (șapirografiat).
ULLAH, Mohammad Sana, *Conservation of mural paintings in Central Asia wich have been damaged by salt efflorescence*, în „Mouseion", 49/50, 1940, pp. 131 — 136.
WINKLER, Erhard M., *Salt action on stone in urban buildings*, în *Applications of science in examination of works of art*, Proceedings of the Seminar, June 15 —19, 1970, Boston, Mass., pp. 139 — 146.

0.8.5 *Inghef*

CAMERMAN, C., *La gélivité des matériaux pierreux*, în „Bulletin de la Société Belge de Géologie, de Paléontologie et d'Hydrologie", 62, 1953, pp. 17 — 34.

0.8.6 *Degradări datorate unor cauze biologice*

AUGUSTI, Selim, *Azione dei microorganismi e dei parassiti sui dipinti murali*, în „Bolletino della Società dei Naturalisti", 55, Napoli, 1944—46, pp. 68 — 73.
BASSI, C. și GIACOBINI, C., *Nuove techniche di indagine nello studio della microbiologia delle opere d'arte*, XXVI Congr. Naz. A.T.I., C.N.R., 1971.
Deterioration (The) and microbiological studies of Ajanta and Ellora paintings, By S.T. Tilak, B.R.N. Sharma, S. R. Sengupta, R. L. Kulkarni, în *Conservation of cultural property in India*, Proceedings ... New Delhi, 1970, pp. 77 — 82.
EMOTO, Yoshikadzu și EMOTO, Yoshimichi, *Microbiological investigation of ancient tombs with paintings : Ozuka Tomb in Fukuoka and Chibusan Tomb in Kumamoto*, în „Science for conservation", nr. 12, 1974, pp. 95 — 102.
Facteurs biologiques d'altération des peintures murales et des grottes, S.I.n.d., p. 5.
GARGANI, Guglielmo, *Sviluppo dei microorganismi. 2. Controlli micrologici sulle tavole pittoriche e sugli affreschi donneggiati dall'alluvione*, în Quaderni de „La ricerca scientifica", nr. 81, Roma, C.N.R., 1972, pp. 64 — 67.
GIACOBINI, Clelia și LAGERNA, Renato, *Problemi di microbiologia nel settore degli affreschi*, în „Boll. ICR". 1965, pp. 83 — 108.
GIACOBINI, Clelia și RAMBELLI, Angelo, *Analisi microbiologiche di supporti affrescati spermentali secondo un programma dell'ICOM*, Comitetul ICOM pentru Conservare, Amsterdam, 1969.
HATCH, Aram H., *Notes on the experimental studies made for the prevention of mold growth on mural paintings*, în „Techn. Stud." vol. II, nr. 3, ian. 1934, pp. 129 — 137.
HOFFMANN, E., *Mould growth on painted surfaces in tropical areas*, în „Australian Paint Journal", 9, nr. 9, 1964, pp. 9 — 10.
IONITA, I., *Contributions to the study of the biodeterioration of the works of art and historic monuments. II. Species of fungi isolated from oil and tempera paintings*, în „Revue roumaine de biologie", T. 16, nr. 5, pp. 377 — 381.

IONITA, I., *Contributions to the study of the biodeterioration of works of art and historic monuments. III. Species of fungi isolated from stone monuments*, în „Revue roumaine de biologie", T. 16, nr. 6, pp. 433 — 436.
LEFEVRE, Marcel, LAPORTE, Guy şi BAUER, Jacques, *Sur les microorganismes envahissant les peintures rupestres de la grotte préhistorique de Lascaux*, în „Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Paris, t. 258, 1964, pp. 5116 — 5118.
LEFEVRE, Marcel, POCHON, Jacques, LAPORTE, Guy şi CHALVIGNAC, Marie Antoine, *Sur la décontamination bactérieuse et algale de la grotte de Lascaux*, în „C. R. Acad. Sc. Paris", t. 258, pp. 6576 — 6578.
LEFEVRE, Marcel şi LAPORTE, G. S., *The „Maladie verte" of Lascaux — Diagnosis and Treatment*", în „Studies in Speology", vol. 2, part 1, iul. 1969, pp. 35—44,
LEFEVRE, Marcel, *La „Maladie verte" de Lascaux*, în „Stud. in Cons." vol. 19, nr. 3, aug. 1974, pp. 126 — 156.
McGLOWN, D. J. şi OLD, G., *Ecological considerations in the biodeterioration of interior surface coatings*, în „Journal of the Oil and Colour Chemists' Association", vol. 57, nr. 1, Jan. 1974, pp. 13 — 21.
POCHON, Jacques, *Facteurs biologiques dans l'altération des pierres*, în „Monumentum", vol. II, 1968, pp. 40 — 49.
SAVULESCU, Alice şi IONITA I., *Contributions to the study of the biodeterioration of the works of art and historic monuments. I. Species of fungi isolated from frescoes*, în „Revue roumaine de biologie", T. 16, nr. 3, pp. 201 — 206.
SMYK, Boleslaw, *Udizal Czynnika Microbiologicznego w Procesach Razkłady Zapraw Krzemianowo — Wapiennych* (Participarea factorului microbiologic la procesele de descompunere a mortarelor silicato-calcaroase), în *Zagadnienia Techn.*, pp. 137 — 150.
SRIWASTAVA, D. S. şi MATHUR M. S., *Biological deterioration of murals. A study on silverfish*, în *Conservation of cultural property in India*, Proceedings ... New Delhi, 1970, pp. 52 — 60.
TILAK, S. T., SHARMA, B.R.N., vezi mai sus, la *Deterioration...*
TONOLO, Antonio şi GIACOBINI, Clelia, *Microbiological changes on frescoes*, în *Contributions to the IIC Rome Conference*, 1961. Edited by C. Thomson, Butterworths, London, 1963, pp. 62 — 64.
TONOLO, Antonio şi GIACOBINI, Clelia, *Alterazioni microbiologische degli affreschi*, Istituto Centrale del Restauro, Roma, f. a.
VAN INGEN, W. B., *Notes on the fungicidal treatment of paintings in the Canal Zone*. în „Techn. Stud.", vol. 1, ian. 1933, nr. 3. pp. 143 — 154.
WAZNY, J., *Mikroorganizmy wstepujace na malowidlach sciennych* (Microorganisme care apar pe picturile murale), în „Bib. muzealnictwa", B. 11, 1965, pp. 151 — 156 (cu rezumat în limba franceză).

0.8.7 *Poluare atmosferică*

RIEDERER, Josef, *Schäden durch luftverunreinigende Stoffe an Münchner Kunstdenkmälern*, în *Reine Luft. Verbesserung der Münchner Luft. Eine Vortragsveranstaltung der Stadtwerke München am 29. Juni 1971*, în „Technik München", Heft 9 und LL, 1971, pp. 4 — 6.
ROSSI-MANARESI, Raffaela, *Lo smog a caccia di affreschi. Esami ed analizi di alcuni campioni prelevati dalle pitture murali dei portici di S. Maria dei Servi e di S. Bartolomeo*, în *Bologna, Centro storico*, Alfa 1970, pp. 260 — 263.

0.8.8 *Degradări datorate focului*

FUKUYAMA, Toshio, *Summarized report of damages of the main hall Horyuji monastery*, în „Bijutsu Kenkyu — The journal of art studies", vol. II, nr. 167, Tokyo, 1952, p. 2.
SAKURAI, Takage şi IWASAKI, Tomokichi, *Scientific treatment made on the main hall of the Horyuji after the fire of 1949*, în „Bijutsu Kankyu — The journal of art studies", vol. II, nr. 167, Tokyo, 1952, p. 4.
TANAKA, Ichimatsu, SHIMADA, Shufiro şi KUNO, Takeshi, *Damages by fire on the wall-paintings in the main hall of the Horyuji Monastery*, în „Bijutsu Kenkyu — The journal of art studies", vol. II, nr. 167, Tokyo, 1952, pp. 1 — 2.
WOLSKI, Jerzy, *Konserwacja Malowidel Sciennych Zniszczonych Przez w Kosciele w Trzemesznie* (Conservarea picturilor murale deteriorate de foc în biserica de la Trzemeszno), în *Zagadnienia Techn.*, pp. 273 — 275.
YAMASAKI, Kazuo, *The chemical studies on the pigments used in the wall paintings of the main hall of horyuji and their colour changes by the fire of January 1949*, în „Bijutsu Kenkyu — The journal of art studies", vol. II, nr. 167, Tokyo, 1952, pp. 2 — 3.

YAMASAKI, Kazuo, *Theche mical studies on the pigments used in the wall paintings of the main hall of Horyuji and their colour changes by the fire of January 1949*, în „Bijutsu Kankyu — The journal of art studies", nr. 167, 1953, pp. 84 — 98.

0.8.9 *Lumina*

FELLER, Robert, *Contrôle des effets déteriorants de la lumière sur les objets de musée*, în „Museum", vol. XVII, 2, 1964, pp. 57 — 98, cu bibliografie.
THOMSON, Garry, *A new look at colour rendering level of illumination and protection from ultraviolet radiation in Museum lighting*, în „Stud. in Cons.", vol, 6, nr. 2 — 3, aug. 1961, pp. 49 — 70.

0.8.10 *Diverse*

AUGUSTI, Selim, *Alterazioni osservate sugli affreschi dello Zingaro del Chiostro del Platano*, „Archivio Storico Napoletano", XXX, Napoli, 1944 — 46, pp. 1 — 8.
AUGUSTI, Selim, *Natura e cause della alterazione degli affreschi di Paolo Uccello nel Chiostro Verde de S. Maria Novella in Firenze*, Napoli, 1948.
BILINSKI, Roman, *O niektorych Procesach chemicznye i Fizyko-chemicznych zachodzacych w Tynkach Stanowiacych Uklady Izolowane* (Anumite procese chimice şi fizico-chimice care se produc în vărurilile care formează straturi izolate), în *Zagadnienia Techn.*, pp. 103 — 116.
FERRONI, E., MALAGUZZI-VALERI, V., şi ROVIDA, G., *Experimental study by diffraction of heterogeneous system as a preliminary to the proposal of a technique for the restoration of gypsum polluted murals*, ICOM Commitee for Conservation, Amsterdam, 1969.
Painting Walls: 1., „Building Research Station Digest", 55, fev., 1965.
PLYSHCH, O. F., *Nature of deterioration of painting in the Trinity church of Ipatyevskiy monastery in Kostroma* (în limba rusă), în „Soobscenija", Moscova, 27, 1971, pp. 122—123.

0.8.11 *Aparate*

ANEMONA, C. şi Massari G., *Un tipo di rivelatore dell'umidità di condensazione*, în Congr. Ass. Termotecnici IRL, CNR, Roma, 1971.
PEENDERLEITH, H. J., SNEYERS, R. şi PHILIPPOT, P., *Climatologie et conservation dans les musées*, în „Museum", vol. 13, nr. 4, 1960, pp. 208 şi urm.
URBANI, G., *Applicazione della Termovisione allo Studio del Macroclima degli Ambienti Monumentali*, în *Atti della Comm. per lo Sviluppo Tecnologico della Conservazione dei Beni Culturali*, Roma, 1973, pp. 317 — 327 şi idem în *Problemi di Conservazione*, pp. 317 — 328.

0.9 FIXARE ŞI CONSOLIDARE. ADEZIVI

BRYAGIN, D. E., *Some experiments on strengthening of ancient wall painting supports with Lime-casein Solution*, ICOM Commitee for Conservation, Veneţia, 1975.
CUPPINI, Umberto, *Le colle a freddo*. Editoriale Italiana, Milano, 1945.
DE KEGHEL, Maurice, *Traité général de la fabrication des colles des glutinants et matières d'apprêt*, Gauthier Villars, Paris 1949.
DENNINGER, Edgar, *Versuche zur Festigung von Wandmalereien*, în „Maltechnik", 62, 1956, pp. 65 — 68.
DENNINGER, Edgar, *Die Chemischen Vorgänge bei der Festigung von Wandmalereien mit sogenannter Kalkswasser*, în „Maltechnik" 64, 1958, pp. 67 şi urm.
GABRIELLI, Nazzareno şi FEDERICI, Vittorio, *Un nuovo trattamento di restauro per il consolidamento di materiale lapidei, calcarei e delle pitture murali*, Laboratorul de cercetări ştiinţifice al Vaticanului, 1975 (şapirografiat).
GHERASIMOVA, N. G. MALNIKOVA, E. P., VINOKUROVA, M. P. şi SHEININA, E. G., *New possibilities of polybulyl methacrylate as a consolidating agent for glue painting on loess plaster*, ICOM Commitee for Conservation, Veneţia, 1975.
IVANOVA, A. V., *Application des matériaux polymères pour la fixation de la couche picturale des fresques et de la peinture murale en détrempe à la colle*. Comité de l'ICOM pour la Conservation, Madrid, 1972.
IVANOVA, A. V., *Méthodes d'examen des fixatifs à base de polymères synthétiques*, Comité de l'ICOM pour la Conservation, Veneţia, 1975.

KOSTROV, P. L. și SHEININA, E. G., *Restoration of monumental painting on loess plaster using synthetic resins*, în „Stud. in Cons.", vol. 6, nr. 2— 3, aug. 1961, pp. 90 — 106.
KOSTROV, P. I., SHEININA, E. G. și NOGID, I., *Restoration of ancient monumental painting on loess plaster and painted loess sculpture*, Raport prezentat reuniunii mixte a Comitetului ICOM pentru laboratoare și Sub-comitetului pentru tratarea picturilor murale, Leningrad și Moscova, 16 — 23 sept. 1963 (exemplar xerografiat).
LEHMANN, Hans, *Kunststoffe als Imprägnierungs-und Bindemittel für künstlerische oder dekorative Malerein...* în „Maltechnik-Restauro", 2, 1972, pp. 105 — 108.
LJUBINKOVIC, RADIVOJE și colect., *Konzervatorski radovi na crki Vavedenja u Lipljanu* (Conservare în biserica Prezentării Fecioarei din Lipljan) în „Zbornik zastite spomenika Kulture", 10, 1959, pp. 69 — 136.
MASSCHELEIN-KLEINER, Liliana, *Liants, vernis et adhésifs anciens*, Cours de Conservation, 1, Institut Royal du Patrimoine artistique, Bruxelles, 1978.
MOGI, Akira și TATSUTA, Saburo, *Preservative treatment of the painting on the pillars inside the Taholo Pagoda of Ishyamadera Temple*, în „Science for Conservation", 1971, nr. 7, pp. 37 — 39.
MORA, Paolo și TORRACA, Giorgio, *Fissativi per pitture murali*, în „Boll. ICR", 1965, pp. 109 — 132.
MORA, Paolo, URBANO, Giovanni și TORRACA, Giorgio, *Nuovi supporti per affreschi staccati*, în „Boll. ICR", 1965, pp. 23 — 36.
PLYSHCH, O. F., *Nature of deterioration of painting in the Trinity church of Ipatyevskiy monastery in Kostroma* (în limba rusă), în „Soobscenija", Moscova, 1971, 27, pp. 122— — 123.
SAKURAI, Takakage, *Some Problems on the Preservation of Wall paintings using Synthetic, Resins*, în „Scientific Papers on Japanese Antiques", 2, 1951, pp. 29 — 31.
SCHIMUDERER, Joseph, *Über die Festigung von Wandmalereien*, în „D. Kst u. Dmpfl". 1, 1953, pp. 51 — 52.
SCHUSTER-GAWLOWSKA, Malforzata, *Badania nad Zachowaniem Polioctanu Winglu w Konserwowanych Zabytkach Malarstwa Sciennego* (Analize asupra reacției poliacetatului de vinil în pictura murală supusă tratamentelor de conservare), în *Zagadnienia Techn.*, pp. 191 — 204.
SHEININA, E. G., *L'uso della resine sintetiche nel restauro della pittura murale ed in altri oggetti d'arte* (în limba rusă), în „Soobscenija" V.Z.N., O.L.K.R., 1, 1960.
STEFANAGGI, Marcel, *Mesure de la perméabilité à la vapeur d'eau des fixatifs utilisés pour la restauration des peintures murales*, Comité del 'ICOM pour la conservation, Veneția, 1975.
THOMSON, G., FELLER, R. L., WERNER, A. E. și VAN SCHENDEL, A., *Synthetic Materials used in the Conservation of Cultural Property*, International Centre for the Study of the Conservation and the Restoration of cultural Property, Roma, 1963.
VILLIERE, A. și DE LEEUW, J., *Les colles à bois*, Ed. de la Revue du Bois, Paris, 1948.
WARD, A. G., *Colloits*, Ed. Blackie & Sons LTD., London and Glasgow, 1948.
ZELLINGER, Jiri, și colect., *Prispevek k otazce konservace malcb a omitek dispersemi syntetickych*, în „Zapravy Památková Pébe" 18, Praga, 1958, pp. 147 — 163.

10. *CURĂȚARE*

10.1 *Problema critică*

BRANDI, Cesare, *Teoria del Restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1963.
PHILIPPOT, Paul, *La notion de patine et le nettoyage des peintures*, în „Boll. IRPA", vol. IX, 1966, pp. 138 — 143.

10.2 *Probleme tehnice*

FELLER, Robert L., STOLOW, Nathan și Jones, Elisabeth H., *On picture varnishes and their solvents*, The Press of Case Western Reserve University, Cleveland and London, 1971.
FERRONI, Enzo, *Procedimenti chimici nel restauro*, în „Civilità delle macchine", an XVI, nr. 5, sept.—oct. 1968, pp. 43 — 48.
GLAISE, Wolfhart, *Die Restaurierung der mittelalterlichen Monumentmalereien in der Pfarskirche zu Lipp*, în „Jhb. d. Rh. Dmpfl.", 24, 1962, pp. 31 — 38.
KORKY, J., *Some methods of removal of limewash coverings of mural paintings*, Praga, f.a.
KISKY, Hans, *Die gotischen Wandmalereien in der Kirche zu Marienhagen*, în „Jhb. d.Rh. Dmpfl.", 24, 1962, pp. 51 — 74.

KOSTROV, P., *Restoration of ancient monumental painting on loess plaster and painted loess sculpture*, Leningrad-Moscova, 1963.
KOSTROV, P. și NOGID, I., *Removal of salts from paintings of ancient Pyandzikent by means of electrodialysis*, în „Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ermitazha", Leningrad, 19, 1960, pp. 54 — 58.
KOSTROV, P. și NOGID, I., *Removal of salts from ancient Middle Asian paintings by means of electrodialysis*, în „Stud. in Cons.", vol. 10, nr. 3, aug. 1965, pp. 83 — 90.
LIBERTI, Salvatore, *Nuovo sistema di asportazione delle cere applicate sui dipinti murali*, în „Boll. ICR", V—VI, 1951, pp. 51 - 55.
MORA, Paolo și MORA-SBORDONI, Laura, *Metodo per la rimozione di incrostazioni su pietre calcaree e su dipinti murali*, în *Problemi di conservazione*, A cura di G. Urbani, pp. 239 — 244.
MORA, Paolo și MORA-SBORDONI, Laura, *Metodo per rimozione di incrustazioni su pietre calcaree e dipinti murali*, în *Atti della commissione per lo sviluppo tecnologico della conservazione dei beni culturali*, Roma, 1972.
SUJANOVA, Olga, *Použití syntronu E pri restaurovani*, în „Pámatková Péce", Praga, 1964 pp. 5 — 11.
TEAS, Jan, P., *Graphic Analysis of Resin Solubilities*, în „Journal of Paint Technology", vol. 40, nr. 516, ian. 1968, pp. 19 — 25.
TORRACA, Giorgio, *Solubility and Solvents for Conservation Problems*, Centrul Internațional pentru Conservare, Roma, 1975.
ULLAH MOHAMMAD SANA, *Conservation of mural paintings in Central Asia wich have been damaged by salt efflorescence*, în „Mouseion", 49 — 50, 1940, pp. 131 — 136.
VULOVIC, Vera, *Nettoyage de la couche de chaux qui recouvrait les fresques dans l'eglise de la Vierge Ljeviska à Prizren*, în „Zbornik zastite spomenika Kulture", Belgrad, VI — — VII, 1955—1956, pp. 253 — 256 (rezumat în limba franceză).
VUNJAK, Mihailo, *O čišćenju eflorescencija soli (salitre) sa zidnih slika* (Curățarea eflorescențelor saline de pe picturile murale), în „Zbornik zastite spomenika Kulture", Belgrad, VIII, 1957, pp. 51 — 55; IX, 1958, pp. 9 — 16 (rezumat în limba franceză).
VUNJAK, Mihailo, și STOJANIVIC-GABRICEVIC, G., *Ciscenja eflorescencija soli (salitre) sa zidnih slika, III, Primena metode pulpe od hartije u Peckoj patrijarsiji 1955—1957 godine*, în „Zbornik zastite spontenika Kulture", Belgrad, X, 1959, pp. 149 — 168 (rezumat în limba franceză).
WALES, Carroll, *The treatment of wall paintings at the Karige Camii*, în „Stud. in Cons.", III, 3, 1958, pp. 120 — 124.
WEHLTE, Kurt, *Technisches über die aufdeckung der Wandmalereien in der Friedhofkirche zu Balsthal*, în *Über die Erhaltung von Gemälden und Skulpturen*, Zürich 'Stuttgart, 1963, pp. 35 — 48.
WIMMER, Norbert, WALLISER, Fr. și REICHHART, B., *Die Freilegungsarbeiten im ehemaligen Westchor der Stiftskirche von Lambach*, în „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl.", XVI, 1960, Heft I, pp. 1 — 24.
WINFIELD, David C., *Sancta Sophia. A note on the cleaning and conservation work*, în „Stud. in Cons.", 8, 1963, pp. 117 — 130.

11. PROBLEME DE PREZENTARE. REINTEGRAREA LACUNELOR

ARNAUD DE LASARTE, Joan, *Museu de Arte de Catalunya. Art Romaine*, Guia, Barcelona, 1973.
ALTHÖFER, Heinz, *Die Retusche in der Gemälderestaurierung. Teil I: Zur Geschichte der Gemälderetusche*, în „Museumskunde", Berlin, 1962/2, pp. 73 — 88.
ALTHÖFER, Heinz, *Die Retusche in der Gemälderestaurierung. Teil II: Verschiedene Retuschierarten*, în „Museumskunde", Berlin, 1962/3, pp. 144 — 170.
BRANDI, Cesare, *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità*, în „Boll. ICR", 11 — 12, 1952, pp. 115 - 119.
BRANDI, Cesare, *Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte*, în „Boll. ICR", 2, Roma, 1950, pp. 3 — 9.
BRANDI, Cesare, *Teoria del Restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1963.
BRANDI, Cesare, *Il trattamento delle lacune e la Gestalt-Psychologie*, în *XX-th International Congress of history of art — Acts*, New York, 7 — 12 sept. 1961 (Problems of the 19th and 20th centuries — IV — Studies in Western Art).
CLAUSEN, Hilde, *Konservieren, Restaurieren, 3, Wandmalerei*, în „Westfalen", 20, Sonderheft, 1975, pp. 71 — 78 (Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum Münster, 26 Okt. — 28 Dez. 1975).

DEMUS, Otto, *Zur Rekonstruktion des Dekenfreskos in der Akademie der Wissenschaften*, în „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl.", 1963, pp. 50 — 52.
JOSEFIK, Jiri, *Beitrag zu der Ästhetik der Retusche*, Comitetul ICOM pentru conservare, Madrid, 1972.
KNOEPFLI, Albert, *Schweizerische Denkmalpflege, Geschichte und Doktrinen*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 1972, pp. 56 — 78 (Ergänzung und Retusche).
Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo de Viterbo, Catalogo a cura di C. Brandi, Roma, 1946.
PHILIPPOT, Albert și PHILIPPOT, Paul, *Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, în „Boll. IRPA" II, Bruxelles, 1959, pp. 5 — 19.
PHILIPPOT, Paul, *Die Integration von Fehlstellen in der Gemälderestaurierung*, în „Öst. Z. f. Kst. u. Dmpfl.", XVI, 4, 1962, pp. 119 — 128.
PHILIPPOT, Paul, *Restauration: Philosophy, criteria, guidelines*, în *Conservation: principles and practices, North American International Regional Conference*, Williamsburg and Philadelphia, sept. 10 — 16, 1972.
PHILIPPOT, Paul, MORA, Paolo și SBORDONI-MORA, Laura, *Die Behandlung von Fehlstellen in der Wandmalerei*, în Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Walter Frodl uzm 65. Geburstag gewidmet, Wilhelm Braumiller, Universität — Verlag buchhandlung Ges m.b.h. Wien-Stuttgart, 1975, pp. 204 — 218.
PIENKOWSKA, Hanna, *Problemy estetyczne konserwacji malarstwa sciennego we Włoszech* (Probleme estetice ale conservării picturilor murale în Italia), în „Ochrona Zabytkow", nr. 2, 1966, pp. 23 — 36.
SCHMIDT-THOMSON, Kuet, *Rekonstruktion barocker Wandmalerein*, în „Maltechnik", 61, 1955, pp. 82 — 86.
SLANSKY, Bohuslav, *Prispevek k reseni otazky retuse a rekonstrukce nastennych maleb*, în „Umeni", Praga, 2, nr. 4, 1954, pp. 304 — 318.
WILLEMSEN, Ernst, *Ergänzungen bei der Gemälderestaurierung*, în „Rheinisches Jahrbuch", I, 1956, pp. 46 — 51.

12. EXTRAGERE ȘI TRANSPUNERE

AGRAWAL, O. P., *Transfer of mural from Kulu*, în *Conservation of cultural property in India*, New Delhi, 1967, pp. 48 — 52.
BABIOUK, A., MARAMPOLSKI, A., și DOROFIENKO, I., *Méthodes de détachement des mortiers des peintures à fresque...*. Comitetul ICOM pentru conservare, Veneția, 1975.
BALTOKIANNIS, Stavros, *Conservations and restoration of the wall paintings in the Church of the Protothronos, Naxos, Part I, Removal of the painting*, în „Stud. in Cons.", vol. 21, nr. 2, mai 1976, pp. 51 — 62.
BAROV, Zdravko, *Opit za konservasicija i mantirane na stenopisni fragmenti* (Încercare de conservare și montare a fragmentelor de frescă), în „Muzei i pametnici na kulturata", 2, 1973, pp. 71 — 74.
BIALEK-WOZNIAKIZWICZ, Bozena, *Zastosowania nowych typow konstrukcji przekladkowych jako podlozy do przeniesio nych malowidel sciennych*, în „Ochrona Zabystkow", nr. 3, 1974, pp. 225 — 228.
BLESS WESLEY, L. *Preservation of the Kuana mural paintings*, în „American Antiquity", 13, 1947—1948, pp. 218 — 222.
BORRELLI-VLAD, Licia, *Il distacco delle tombe Golini I—II di Orvieto*, în „Boll. ICR", 5 — 6, 1951, pp. 21 și urm.
BORRELLI-VLAD, Licia, *Il transporto di una tomba dipinta rinvenuta nella via Portuense*, în „Boll. ICR", 11 — 12, 1952, pp. 135 — 157.
BORRELLI-VLAD, Licia, *Il distacco delle pitture del Letto Funebre*, în „Boll. ICR", 17 — 18, 1954, pp. 19 și urm.
BORRELLI-VLAD, Licia, *Distacco di due frammenti dello Tomba del Colle*, în „Boll. ICR", 17 — 18, 1954, pp. 33 și urm.
BORRELLI-VLAD, Licia, *Ricomposizione di un affresco con Ulisse e le Serene*, în „Boll. ICR", 25 — 26, 1956, pp. 76 — 79.
BORRELLI-VLAD, Licia, *Il distacco delle pitture di una tomba tarquiniese*, în „Boll. ICR", 34 — 35, 1958, pp. 71 și urm.
BRAND, W., *Frescoübertragung in der Restauratorenausbildung*, în „Maltechnik", Heft 4, 1962, pp. 104 — 112.
BRANDI, Cesare, *Sui problemi dei supporti*, în „Boll. ICR", 1, 1950, pp. 13 — 19.

BRANDI, Cesare, *Sui supporti rigidi per il transporto degli affreschi*, în „Boll. ICR", V — VI, 1951, pp. 15 — 17.
GAGIANO DE AZEVEDO, M., *Il distacco delle pitture della Tomba delle Bighe*, în „Boll. ICR." 2, 1950, pp. 11 — 40.
CAGIANO DE AZEVEDO, M., *Il distacco delle pitture della Tomba del Triclinio*, în „Boll. ICR", 3 — 4, 1950, pp. 85 și urm.
CARITA, Roberto, *Considerazioni sui telai per affreschi transportati su tela*, în „Boll. ICR", 19 — 20, 1955, pp. 131 — 154.
CARITA, Roberto, *Supporti per gli affreschi rimossi*, în „Boll. ICR", 36, 1958, pp. 159 — 190.
COURTASS, Henri G., *A blind approach to the removal of a fresco*, în „Stud. in Cons.", vol. 8, nr. 1, feb. 1963, pp. 10 — 19.
DONNER VON RICHTER, O., *Rückblicke auf ausgeführte Übertragungen von Frescomalereien*, în „Technische Mitteilungen für Malerei", 1887. p. 13.
EMMENEGGER, Oskar, *The use of foam material for distacco removals of mural paintings*, ICOM Commitee for Conservation, Madrid, 1972.
ENAUD, F., *Les fresques de Simone Martini à Avignon*, în „Les Monuments Historiques de la France", nr. 3, Paris, 1963, pp. 115 — 180.
FERRONI, Enzo și DINI, Dino, *Su alcune esperienze orientative atte a favorire il distacco o lo strappo di affreschi inquinati da sali efflorescenti*, în *Colocviul de la Veneția. Responsabilitatea istoricului în conservarea și restaurarea monumentelor și a operelor de artă. 19 — 21 iunie 1967*, în „Bulletin du CIHA", apr.—sept. 1967, pp. 23 — 24.
FERRONI, Enzo și DINI, Dino, *Esperienze sul sequestro di nitrati con tributilfosfato per il distacco e la conservazione degli affreschi*, în Società italiana per il progresso delle scienze (S.I.P.S.), *Atti della 19 riuntone...*, Roma 1968, pp. 919 — 932.
GENDEL, Milton, *Strappato, or the Art of Turning Frescoes into Easel Paintings. Peeld of Tuscan Churches, a series of great frescoes, from Giotto to Pontormo, many with their preparatory, wall drawings, arrive at the Metropolitan Museum this month*, în „Art News", oct. 1968, pp. 27 — 33.
GIORDANI, Gaetani, *Cenni sopra diverse pitture staccate del muro e transportate su tela e specialmente di una grandiosa con maestria eseguita da Guido Reni sed ammirata entro nobile palazzo in Bologna*, Bologna, Imp., Fr. P. Feletti, F. C. Casoni, 1840.
GLOXHUBER, Chr., *Freskoübertragung mit modernen Klebstoffen*, în „Maltechnik", 76, Jahrg., Heft 4, 1970, pp. 99 — 103.
GRZESIKOWA, Hanna, *Multilayer wall-paintings: problems of conservation on the example of murals in Pyzdry*, f. a. (șapirografiat).
GRZESIKOWA, Hanna, *Frezenoszenie malowidel sciennych na podloza Zastepcze — Proby Wykonywane w Istitulo Centrale del Restauro W Rzymie* (Suporturi de înlocuire pentru picturile transpuse), în „Zagadnienia Techn.", pp. 221 — 236.
IMHOFF, H., Christoph von, *Zur Montage abgelöster Wandmalereien*, în „Information Mitteilungsblatt des Verbandes der Museen der Schweiz", nr. 4, dec. 1969, pp. 40 — 47.
ISKANDER, Zaky, *Description of a method of treating a dangerous case at Thebes*, în „Annales du Service des Antiquités de l'Egypte", t. LIV, 1956, pp. 39 — 42.
JEDRZEJEWSKA, Hanna, *Konserwacja Dwoch Malowidel Sciennych z Faras*, în „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", IX, 1965, pp. 217 — 260.
KOLER, Manfred, *Gemäldeübertragung — Um jeden Preis?* , în „Maltechnik", 77, Heft 4, 1971, pp. 94 — 103.
KOSTOW-BENCZEW, Iwan, *Wykonnanie podloza z tworzywa porowatego dla przeniesionego malowidla sciennego*, în Ochrona Zabytkow", 4, 1972, pp. 291 — 293.
KOSTROV, P. I. și SHEININA, E. G., *Restoration of monumental painting on loess plaster using synthetic resins*, în „Stud. in Cons.", vol. 6, nr. 2 și 3, aug. 1961, pp. 90 — 106.
KOUZNETSOV, *Procédés de montage des peintures à fresque déposées du mur*, Comitetul ICOM pentru conservare, Veneția, 1975.
LEHMANN, Hans, *Dry Conservation of mural paintings*, în „Stud. in Cons.", 15, aug. 1970, pp. 231 — 232.
LIBERTI, Salvatore, *Efflorescenze bianche dannose ai dipinti che possono comparire nel caso di transporti su cemento pieno e conglomerati cementizi*, în „Boll. ICR", 1. 1950, pp. 21 — 25.
LIBERTI, Salvatore, *Nota sull'Eternit*, în „Boll. ICR", 5 — 6, 1951, pp. 17 — 20.
MARZOCCHI DE BELLUCCI, *La fresque. Moyen de renioiler sa fresque exécutée sur mur dans le mortier frais (Procédé Marzocchi)*, G. Rapilly, Paris, 1925.
MAZZINI, Franco, *Ragguagli dell'impiego ed esperimento di nuovi materiali, apparecchi e nuove tecniche per la conservazione dei dipinti*, în Mostra — Torino, 1971, *Restauro in*

Piemonte, 1968—1971. Ragguagli dell'impiego ed esperimento di nuovi materiali, apparecchi e nuove tecniche per la conservazione dei dipinti. Catalogo.

MEDDING, Wolfgang, *Die Abnahme der Fresken im Dom zu Speyer*, în „Die BASF", 4, 1960, pp. 146 — 149.

MEDWECKA, Zofia, *Zastasowanie Latwo Rozpuszczalnej Blony z Tworzywa Sztucznego Przy Zdejmowaniu i Przinoszeniu Malowidla Sciennego na Pobiale na Nowe Podloze* (Aplicarea unei membrane de plastic ușor solubilă pentru extragerea și transportarea pe un nou suport a unei picturi murale executate pe un mortar de var), în „Zagadnienia Techn.", pp. 205 — 220.

MEDWECKA, Zofia, *Zastosowania Latwo Rozpuszczalnej Blony z Tworzywa Sztucznego Przy Zdejmowaniu i Przinoszeniu Malowidla Sciennego na Pobiale na Nowe Podloze* (Aplicarea unei membrane din material plastic ușor solubilă în procedeul de ridicare și transferare pe un nou suport a unei picturi murale executate pe o tencuială albă), în „Ochrona Zabytkow", nr. 2, 1966, pp. 63 — 78.

MORA, Paolo, *Some observations on mural paintings*, în *Recent Advances in Conservation*, London, 1963, pp. 123 și urm.

MORA, Paolo și TORRACA, Giorgio, *Emploi des matériaux plastiques expansés dans la restauration des peintures*, Comitetul ICOM pentru Conservare, Washington-New York, 1965 (text șapirografiat).

MORA, Paolo și TORRACA, Giorgio, *Nuovi supporti per affreschi staccati. Appendice II. Impiego della materie plastiche espanse nella conservazione dei dipinti*, în „Boll. ICR", 1965, pp. 62 — 69.

MORARU, Dinu și ISTUDOR, Ion, *Cercetări în legătură cu extragerea și reașezarea frescei sub forma peliculei de pictură*, în Sesiunea științifică a Direcției Monumentelor Istorice, D.M.I., București, 22 — 24 ian. 1963, pp. 89 — 97.

NICOLA, Guido, NICOLA, Luigi și AROSIO, Roberto, *Supporti rigidi metallici per affreschi „staccati"*, în *Mostra Torino 1971. Restauri in Piemonte 1968—1971. Ragguagli dell'impiego ed esperimento di nuovi materiali, apparecchi e nuove tecniche per la conservazione dei dipinti, Catalogo.*

ROTH, James, *The separation of two layers of ancient Chinese Wallpainting*, în „Artibus Asiae", 1952, pp. 145 — 150.

RUGGLES, Maervyn, *Transportation and conservation of twenty-three mural paintings. An exercise in logistics and preservation*, în „Bulletin of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works", vol. 13, nr. 2, 1973, pp. 17 — 29.

SCHNEIDER, T., *Methoden der Freskoübertragung in Italien*, în „Mal. technik", LXVIII, nr. 1, 1962, pp. 2 — 15.

SHEININA, E. G., *Metodika snjatija stennykh rospisej khrama XII Smolenske* (Metoda de transfer al picturilor murale de la biserica de secol XII din Smolensk) în „Kratkije Soobscenija Instituta Istorii Materialnoj Kultury", nr. 104, 1965, Moscova, pp. 33 — 37.

SHENINA, E. G., *Restoration and mounting of monumental painting and painted loess sculpture in the State Hermitage Museum*, Comitetul ICOM pentru conservare, Madrid, 1972 (text șapirografiat).

SKOVRAN, Anika, *Le transport de l'église du monastère de Piva. Problèmes de méthode et d'organisation.* Comitetul ICOM pentru conservare, Madrid, 1972 (text șapirografiat)

Some further testing of materials used during the restoration of mural painting, Contributii de Cl. Giacobini, A. Rambelli, L. Tintori, P. Mora, G. Torraca, G. Pignatelli-Lozoraitis, S. Catani, O. P. Agrawal, B.R.W. Sharma S.I., 1969.

STOUT, G. L. și GETTENS, Rutherford J., *Transport de fresques pariétales sur des nouveaux supports*, în „Mouseion", vol. 17 — 18, nr. 1 — 2, 1932, pp. 107 — 112.

TINTORI, Leonetto, *Methods used in Italy for detaching murals*, în *Recent Advances in Conservation*, Butterworth, London, 1963, pp. 118 — 122.

TIUNIN, Konstanty, *The separation of wall paintings*, în „Ochrona Zabytkowa", 9, nr. 1, 1954, pp. 43 — 46.

TODUA, T. I., *Removal and restoration of the Bichvinta Mosaic*, Comitetul ICOM pentru conservare, Veneția 1975.

TORRACA, Giorgio, *Weathering test on materials used in the conservation of mural paintings (Tarquinia 1967)*, Comitetul ICOM pentru conservare, Amsterdam, 1969.

Transfer of Murals from the Rang Mahal, Chamba, National Museum, New Delhi, 1965.

URBANI, Giovanni și TORRACA, Giorgio, *Nuovi supporti per affreschi staccati*, în „Boll. ICR", 1965, pp. 23 — 36.

VUNJAK, Mihailo și MEDIC, Milorad, *Radovi na skidanju i prenosenju zidnih slika u Nubiji* (Lucrări de extragere și de transfer ale picturilor murale în Nubia), în „Zbornik zastite spomenika kulture", XVI, Belgrad, 1965, pp. 29 — 40 (rezumat în limba franceză, pp. 89 — 91).

ZARYN, Stanislaw, *The technique of the transfer of an old mural painting in Warsaw*, în „Ochrona Zabytkow", 2 — 3, 1953, pp. 169 — 171.

13. DIVERSE

13.1 *Picturi murale descoperite în săpături*

BARBET, Alex, *La restauration des peintures murales d'époque romaine*, în „Gallia", vol. 27, fasc. 1, 1969, pp. 71 — 92.

HODGES, H., *Neolithic Wall Paintings. Problems of conservation.* Report to the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, United Kingdom Group, 30 sept., 1964, London.

JEDRZEJEWSKA, Hanna, *Konserwacija Dwoch Malowidel Sciennych z Faras* (Conservarea a două picturi murale de la Faras), în „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", IX, 1965, pp. 217 — 260.

JEDRZEJENSKA, Hanna, *Zagadnienia Konserwacji Malowidel Sciennych z Wykopolisk archeologicznych (Malowidla z Faras)*, (Probleme ale conservării picturilor murale descoperite în săpături arheologice — exemplul picturilor de la Faras), în „Muzealnictwa i Ochrony Zabystkow", IX, 1965, pp. 237 — 254.

JEDRZEJENSKA, Hanna, *The conservation of wall-paintings from Faras*, în „Bulletin du Musée National de Varsovie", 1966, nr. 3, VII, pp. 81 — 89.

MAJEWSKI, L. J., *The conservation of wall paintings in archaeological excavations*, în „Colt Archaeological Institute — monograph series 3", pp. 24—43.

PLENDERLEITH, H. J., *Conservation of a Thracian Tomb with Mural Paintings at Kazantak — Bulgaria.* UNESCO Commission, 1966 (șapirografiat).

SHEININA, E. G., *Metoda restauracije freska, otkrivenih pri arheoskim iskopavanjima* (Metodă de restaurare a frescelor găsite în cursul unor săpături arheologice), în „Zavoda Za Likovne Umjetnosti", Bull., 13, nr. 1 — 3, 1965, pp. 91 — 97. Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti, Zagreb, R. S. F. Iugoslavia.

SMITH, Watson și LOUIE, Ewing, *Field methods of excavation, preservation and reproduction of mural paintings in their Kiva mural decoration, at Awatovi and Kawaika-a*, Cambridge, Mass., 1952, pp. 33 — 52.

WIHR, Rolf, *Erfahrungen bei der Bergung und Konservierung römischer Wandmalereien und Mosaiken*, în „Arbeitsblätter für Restauratoren", 1968, 1, Gr. 7, pp. 1 — 10.

13.2 *Sgraffito*

BERTRAM, Walther, *Die Restaurierung der Sgraffito-Fassade im Schlosshof zu Neuburg an der Donau*, în „D. K. u. Dmpfl." Heft 1, 1966, pp. 37 — 62.

PROSNAKOWA, Joanna, *O Pracach Konserwatorskich Przy Odsloniecciu i Zabezpieczeniu Poznorenesansowego Sgraffita Fasady Palacu z XVII W. W Dzialoszynie, Pow Pajeczno* (Protejarea și încercarea de regenerare a mortarelor unui sgraffito din perioada Renașterii târzii de pe fațada unui palat din secolul al XVII-lea la Dzialoszyn, arr. Pajeczno, în *Zagadnienia techn.*, pp. 283 — 294.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

Figuri în text

1. Ghirlandaio, Capella Sassetti la Santo Spirito, Florența.
2. Pinturicchio, Capela Bufalini la Santa Maria în Ara Coeli, Roma.
3. Pietro da Cortona, Chiesa Nuova, Roma. Indicarea diferitelor puncte de vedere pentru picturile bolții, ale cupolei și ale absidei.
4. Schema reacției de „priză" într-o frescă.
5. Schema elementară a suprapunerii principalelor stratificări care constituie stratul pictural al unei picturi murale.
6. Biserica din Piva, Muntenegru. Releveu al picturilor și al stării lor, cu sistem de rabateri: absida și pereții laterali.
7. Biserica din Piva, Muntenegru. Releveu al picturilor și al stării lor, cu sistem de rabateri: travea și nava laterală nord.
8. Pictură murală și arhitectură: releveu de umiditate superficială și identificarea surselor pe o secțiune în arhitectură.
9. Releveul stării de conservare a unei picturi murale.
10. Documentația operațiunilor de tratare a unei picturi murale.
11. Schema structurii argilelor.
12. Sarcini electrice prezente la suprafața unei foițe de argilă.
13. Efectul apei asupra cristalelor de argilă.
14. Graficul modificărilor ghipsului la încălzire.
15. Schema unui cuptor de var de tip tradițional.
16. Biserica din Moraca, Muntenegru. Releveu al picturilor din diaconicon cu indicarea *giornatelor*.
17. Schema principalelor tipuri de umiditate în ziduri.
18. Diagramă higrometrică arătînd relația între temperatură și umiditatea relativă a aerului.
19. Măsurarea umidității superficiale a zidurilor.
20. Schema proiecției, pe o secțiune, a măsurărilor de umiditate efectuate pe zidurile unei încăperi.
21. Efectele ploii și vîntului asupra unui zid de piatră neabsorbantă.
22. Situație sănătoasă și normală a umidității relative și a temperaturii interioare și exterioare.
23. Mediu închis foarte umed și aer stătut.
24. Mediu cu ziduri umede și circulație a aerului.
25. Zid cald și uscat, ambianță exterioară umedă și rece.
26. Ziduri reci și uscate, aer umed și cald.
27. Protejarea picturilor murale exterioare: secțiune.
28. Protejarea picturilor murale exterioare: vedere laterală.
29. Drenaj exterior.
30. Izolarea unui zid umed printr-o secțiune pe toată grosimea.
31. Inserarea tălpilor izolante prin practicarea în zid a unor secțiuni succesive.
32. Reducerea suprafeței absorbante a zidului prin practicarea unor arcade.
33. Reducerea suprafeței absorbante a zidului și construirea de mici arcuri izolante și de întărire.
34. Înveliș izolant pe pereții exteriori ai fundațiilor.
35. Galerie și zid exterior în jurul fundațiilor.
36. Climatizarea localurilor subterane: secțiune în sistemul de climatizare al mormîntului pictat de la Takamatsuzuka.
37. Climatizarea localurilor subterane: mormîntul trac de la Kazanlîk; plan.

38. Climatizarea localurilor subterane: mormîntul trac de la Kazanlîk; secțiuni.
39. Comportamentul fixativilor.
40. Fixarea și consolidarea *intonaco*-ului; injectarea cu seringa.
41. Fixarea și consolidarea *intonaco*-ului; injectarea cu pară de cauciuc.
42. Fixarea și consolidarea *intonaco*-ului: injectarea sub presiune.
43. Menținerea picturii sub presiune după injectare.
44. Schema unei secțiuni printr-o pictură murală indicînd nivelul de separație în vederea extragerii prin *stacco e massello, stacco ad intonaco* sau *strappo*.
45. Schema aplicării straturilor de tifon și de pînză pentru a constitui *facing*-ul de extragere.
46. *Stacco a massello*: sonde de profunzime.
47. Stacco a massello: turnarea contraformei din ipsos.
48. Stacco a massello: secțiune verticală prin fig. 47.
49. Ancorare de securitate pentru extragerea picturilor murale prin *stacco*.
50. Extragerea prin *strappo*.
51. Suport rigid cu șasiu de lemn pe care este întins un rabiț metalic îngropat într-un strat proaspăt de *intonaco*.
52. Suport de șasiu metalic și rabit metalic îngropat într-un strat proaspăt de *intonaco*.
53. Suport din Maçonite montat pe un șasiu metalic și strat de intervenție.
54. Secțiune printr-un suport subțire de clorură de polivinil; expandat flexibilă cu înveliș din împislitură de sticlă impregnată cu rășină epoxy făcută flexibilă.
55. Secțiune printr-un suport în „sandviș" cu fagure sau poliuretan expandat între două straturi de împislitură de sticlă și rășină.
56. Schema unui suport în „sandviș" cu fagure.
57. Tipuri de lacune, în funcție de adîncimea degradărilor.
58. 59. 60. Sistem de repunere *in situ* a unei picturi murale transpuse pe un nou suport.
58. Sistem de inele.
59. Schema distribuirii inelelor pe spatele suportului și în pereți.
60. Fixarea noului suport la zid cu ajutorul unor cabluri care culisează prin inele.
61. Planul bisericii Santa Maria din Taluli cu indicarea amplasamentului original al frescelor expuse la Muzeul Municipal din Barcelona.
62. Diagrama parametrilor de solubilitate ai solvenților, (Anexa)
63. Diagrama parametrilor de solubilitate ai cerei. (Anexe)
64. Diagrama parametrilor de solubilitate ai rășinilor naturale. (Anexe)
65. Diagrama parametrilor de solubilitate ai uleiului proaspăt și ai uleiului uscat (în centru). (Anexe)
66. Diagrama parametrilor de solubilitate ai solvenților miscibili cu apa. (Anexe)

Ilustrații color

I. Tarquinia, *Mormîntul leoaicelor*; detaliu (aprox. 520 î.e.n.).

II. Pompei. *Casa dei Vetti*: peristilul (aprox. 70 e.n.)

III. Lipp, biserica parohială catolică. *Apostol* de pe zidul de nord al corului.

IV. Foligno, Palazzo Trinci; maestru umbrian, pe la 1424. Frescă și *sinopia*.

V. Pietro Lorenzetti, *Coborîrea de pe cruce*. Assisi, Bazilica inferioară. Secțiune în cer.

VI. Foligno. Palazzo Trinci; maestru umbrian, pe la 1424. Detaliu din fl. IV.

VII. Simone Martini, *Sfînta Magdalena și Sfînta Ecaterina*. Assisi. Bazilica inferioară, capela Sf. Martin.

VIII. Pompei. *Casa lui Castor și Polux*. Transformarea ocrului galben în ocru roșu datorată arderii unei grinzi la erupția Vezuviului în anul 70 e.n.

IX. Pompei, Villa imperială. Alterarea cinabrului.

X. Tuscania, biserica San Marco, *Bunavestire* (sec. XV). Ansamblu cu chituirea lacunelor și reintegrarea prin *tratteggio*.

XI. Tuscania, biserica San Marco, *Bunavestire* (sec. XV). Ansamblu după reintegrarea lacunelor.

XII. Tuscania, biserica San Marco, *Bunavestire*. Detaliu după reintegrarea prin glasiu de acuarelă a uzurilor stratului pictural.

XIII. Exemplu de reintegrare prin *tratteggio*, în curs de executare.

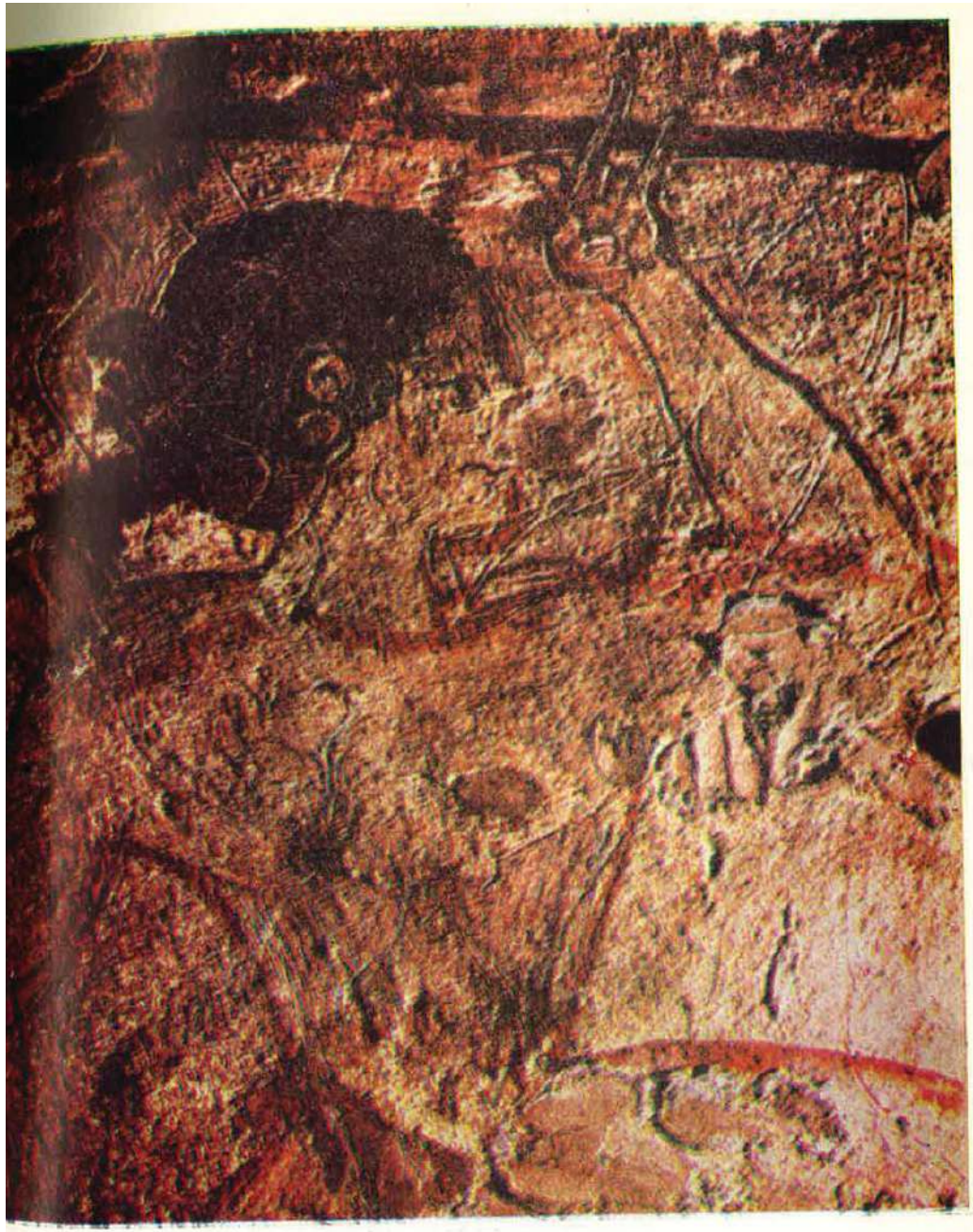
XIV. Prezentarea frescelor de la Santa Maria din Taluli în Muzeul Municipal din Barcelona (vezi fig. 61).

Ilustrații alb-negru

1. Tarquinia, *Mormîntul leoparzilor* (sec. V î.e.n.).
2. Pompei, *Casa dei Vetti*. Cameră cu legenda Minotaurului (aprox. 70 e.n.).
3. Sigirya (Sri Lanka). Vedere a peretelui de stîncă unde sînt pictate figurile de *Apsares*
4. Sigirya (Sri Lanka). Detaliu al unui adăpost sub stîncă.
5. Ajanta. Intrarea într-o grotă.
6. Amber Fort (Rajasthan). Detaliu din holul de intrare al palatului (sec. XVII).
7. Schwartzrheindorf (Rheinland). Proiecte pentru restaurarea tencuielii exterioare.
8. Abația Fossanova. Capelă în așezămintele monastice.
9. Memmingen (Bavaria). Biserica Sf. Martin. Interior.
10. Montoire. Capela Saint-Gilles. Interior.
11. Corbera (Catalonia). Absidă.
12. Steinerkirchen an der Traun (Austria). Biserica parohială Sf. Martin. Degajarea îmbinărilor.
13. Kurbinovo (Macedonia iugoslavă). Biserica Sf. Gheorghe (sec. XII). Biforiul din absidă.
14. Gurk (Austria). Tribuna occidentală a catedralei (1260–1270).

Fecioara transfigurată pe tronul lui Solomon.

15. Gurk (Austria). *Schimbarea la față.*
16. Insula Mon (Danemarca). Biserica din Fanfjord. Ansamblul decorat cu picturi de var de „Maestrul din Elmelund".
17. Mănăstirea de la Tlayacapan (Mexic). Exemplu tipic de decor din sec. XVI.
18. Erfurt (R. D. Germană). Catedrala Sf. Cristof (sec. XV). Pictură murală în ulei.
19. Taddeo Gaddi, *Cina cea de taină*, refectoriul de la Santa Croce din Florența (sec. XIV).
20. Giorgio Vasari, *Salonul celor o sută de zile*. Palazzo della Cancelleria, Roma (1524).
21. Cosmas Damian Asam, *Viziunea Sfîntului Bernard*, biserica mănăstirii din Aldersbach (1720).
22. Johan Bergl. Sala de festivități a castelului de la Pielach (Austria).
23. Assisi, Bazilica superioară. Punerea în evidență a stării suprafeței cu ajutorul eclerajului razant.
24. Federico Zuccari. Sala serbărilor farnesiene. Palazzo Farnese, Roma. Detaliu: eclerai normal și eclerai razant.
25. Punerea în evidență cu ajutorul luminii reflectate a ușoarelor depresiuni superficiale datorate lustruirii locale a elementelor decorative. Herculanum, casă neidentificată.
26. Punerea în evidență cu ajutorul fluorescenței a urmelor de pictură executată *a secco* și aproape complet dispărută.
Perschen (Bavaria), cupola capelei cimitirului (sec. XII).
27. Punerea în evidență a diferențelor de temperatură cu ajutorul termoviziunii.
28. 29. Frauenchiemsee, biserica mănăstirii. Urme ale unui decor în meandru perspectiv (28) și exemple de reconstituire arheologică (29).
30. Vechi cuptor de var de tip tradițional (Piva, Muntenegru, 1972).
31. Copaie destinată stingerii varului.
32. Crustă de carbonat de calciu formată la suprafața apei de var în contact cu anhidrida carbonică din aer.
33. Lascaux. Detaliu al picturilor rupestre, ilustrînd cele trei tehnici principale.
34. Mormînt egiptean, dinastia a XVIII-a. Detaliu de pictură deteriorată prezentînd *arriccio*-ul de argilă și paie sub *intonaco*-ul de ghips.
35. Mormînt egiptean, dinastia a XIX-a. Desen pregătitor pe tencuială descoperită de caroiaj.
36. 37. Mormînt egiptean, dinastia a XVIII-a. Pictură neterminată arătînd caroiajul de construcție executat prin „bătaie" cu firul impregnat cu roșu.
38. Mormîntul lui Nefertari (Noul Imperiu, dinastia a XIX-a). Detaliu prezentînd rehourile și tenurile întunecate și destinate să modeleze carnația.
39. Sigirya (Sri Lanka). Detaliu de *Apsaras* (sec. V).
40. Amber Fort (Rajasthan). Detaliu de pictură executată în tehnica „fresco lustro", tradițională în Rajasthan (sec. XVII).
41. Amber Fort (Rajasthan). Decor pictat într-o nișă.
42. Amber Fort (Rajasthan). Artizan executînd un paviment în tehnica tradițională locală „fresco lustro".
43. 44. Amber Fort. (Rajasthan). Decor combinînd pictura și incrustațiile de pietre semiprețioase.



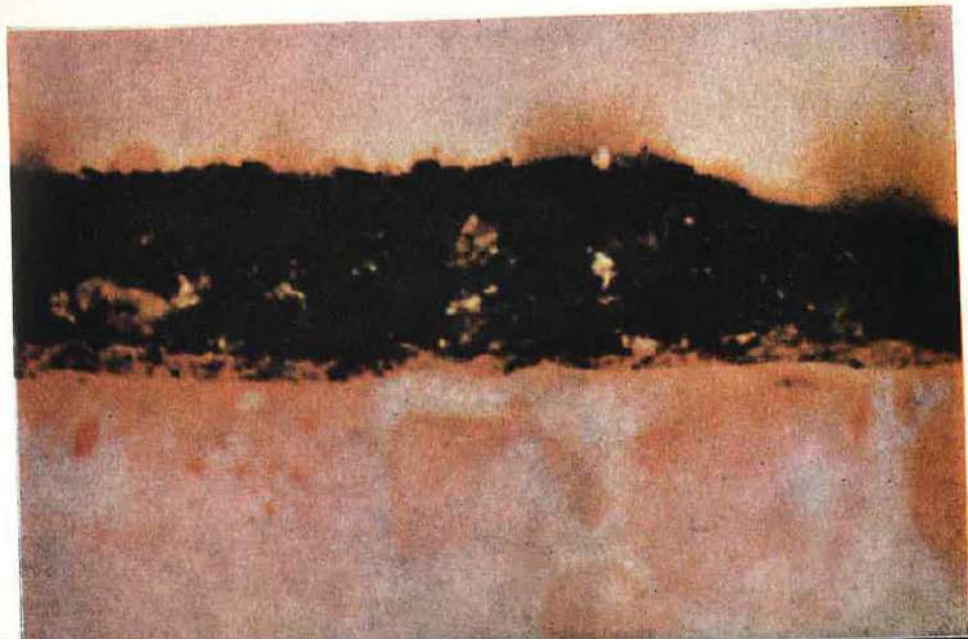
I. Tarquinia (Italia), *Mormîntul leoaicelor*. Detaliu de pe peretele din fund (sec. VI î.e.n.). Eclerajul razant scoate în evidență văruiala finală (mult mai rugoasă decît în *Mormîntul scufundătorului* de la Paestum, (cf. il. 47) și desenul gravat pregătitor, cu multiplele modificări din diferitele stadii de execuție. De notat dezvoltarea efloreșcențelor saline pe marginile chituirilor cu ciment.

II. Pompei (Italia). *Casa dei Vetti*—peristilul (sec. III — IV e.n.). Porțiuni de zid cu fond negru, arătînd lustruirea localizată (prealabilă sau posterioară) a zonelor destinate să primească elemente decorative (borduri, figura centrală). În aceste zone, fondul negru a rezistat mult mai bine degradărilor, din cauza puternicei carbonatări a varului datorată lustruirii (vezi il. 60 și 61).

III. Lipp (Rheinland, R. F. Germania), biserica parohială catolică: Cap de apostol (sec. XIII). Detaliu de pe zidul de nord al corului, ilustrînd limpede etapele succesive de execuție și repetările.

IV. Foligno (Italia), Palazzo Trinci: maestru umbrian, pe la 1424. Căderea *intonaco*-ului cu pictură în partea inferioară a scos la iveală *sinopia*.

V. Pietro Lorenzetti, *Coborîrea de pe cruce*: Assisi (Italia), Bazilica inferioară. Secțiune în cer arătînd de jos în sus: tencuiala, un strat de pămînt roșu aplicat *in fresco* în chip de ton de bază și stratul albastru de azurit executat *a secco* peste stratul de bază.



VI. Foligno (Italia), Palazzo Trinci. Detaliu din fig. IV.

VII. Simone Martini, *Sfînta Magdalena și Sfînta Ecaterina.* Capela Sf. Martin; Assisi — Bazilica inferioară —. Desenul pregătitor în ocru roșu a ieșit la iveală prin căderea finisărilor în tempera ale veșmintelor, iar azuritul din fundal, în parte căzut, relevă stratul negru de bază. Dimpotrivă, carnația și arhitecturile executate în frescă sînt intacte.

VIII. Transformarea ocrului galben în ocru roșu (prin alterare) sub efectul incendiului provocat de erupția Vezuviului din anul 79 e.n. De notat zona atinsă, situată în jurul grinzii, a cărei ardere a produs căldura care a provocat transformarea oxidului de fier bihidratat în oxid de fier anhidru. Pompei, *Casa lui Castor și Polux*, peristilul.

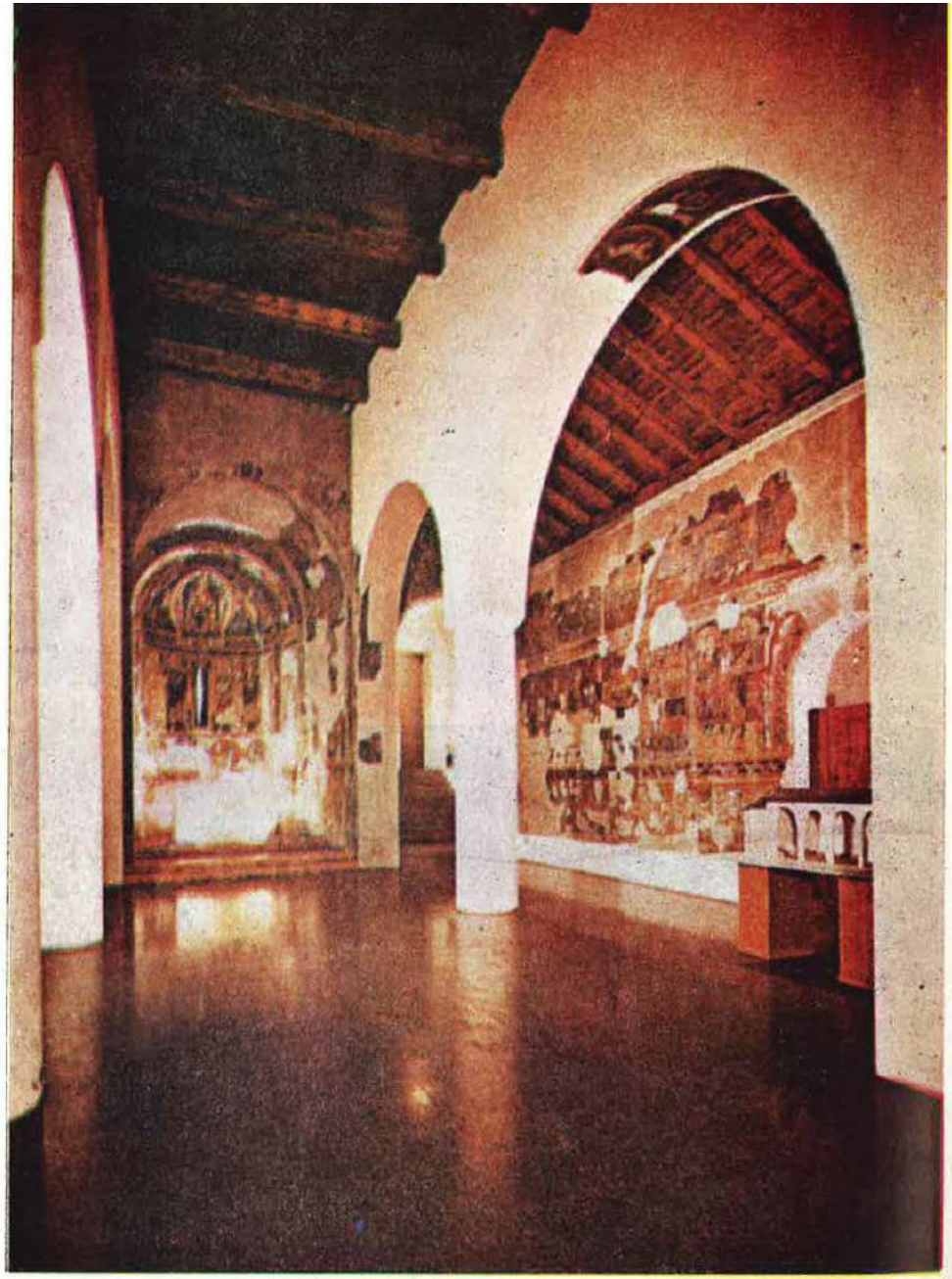
IX. Alterarea cinabrului sub efectul intemperiilor: Pompei, *Villa Imperială.*

X. Maestru necunoscut, începutul secolului al XV-lea. *Bunavestire*, provenind din biserica San Marco din Tuscania (Italia), de unde a trebuit să fie extrasă după cutremurul din 1971. Starea generală după chiuirea lacunelor care urmau a fi reintegrate prin *tratteggio*.

XI. *Bunavestire* de la San Marco din Tuscania (Italia), după tratarea generală a lacunelor; uzuri reintegrate prin glasiu de acuarelă, mici lacune reintegrate prin *tratteggio* și lacune de mari dimensiuni sau situate în porțiuni nereconstituibile, tratate astfel încît să se „retragă" din imagine și să se constituie ca fond unitar.

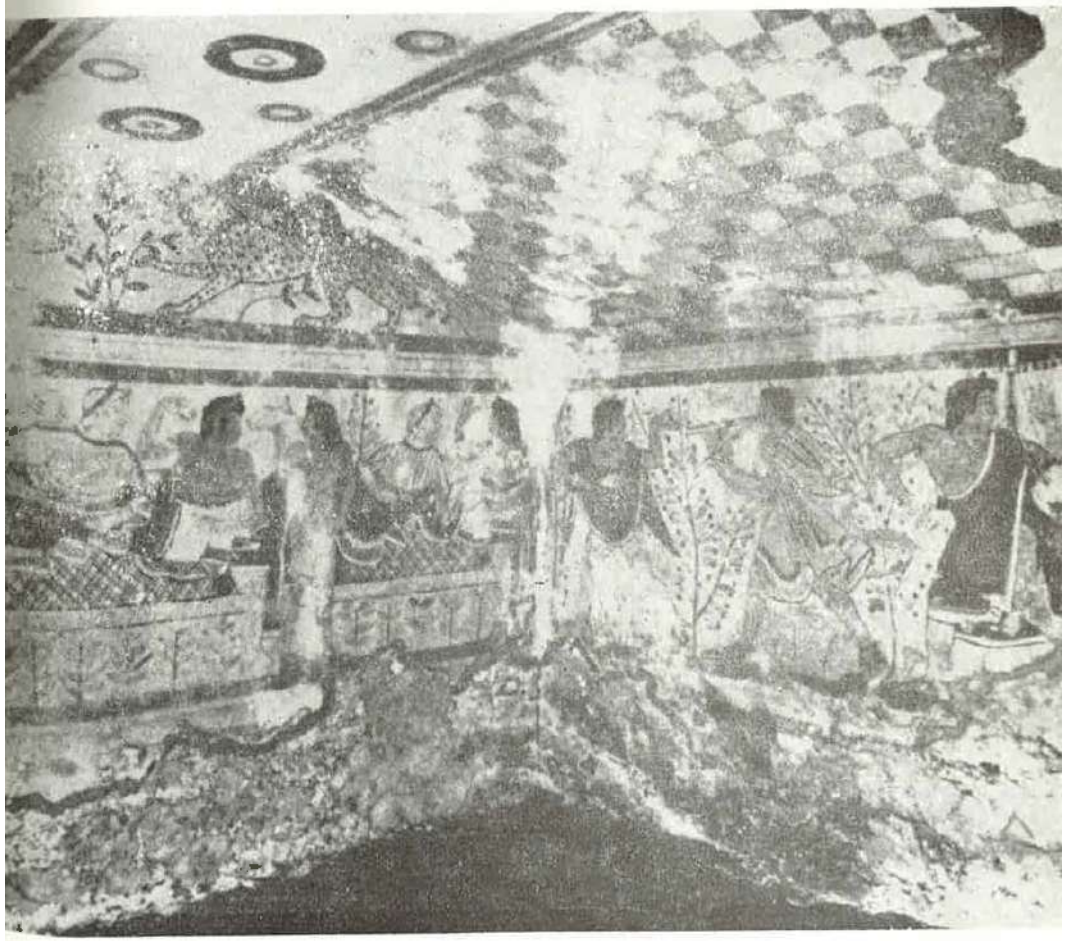
XII. *Bunavestire* de la San Marco din Tuscania (Italia). Detaliu ilustrînd integrarea uzurilor prin glasiu de acuarelă (porțiunile încadrate nu au fost încă reintegrate).

XIII. Figura Fecioarei, provenind de la o biserică din Tuscania (Italia). Exemplu de reintegrare a unei lacune prin *tratteggio* (în curs de executare).

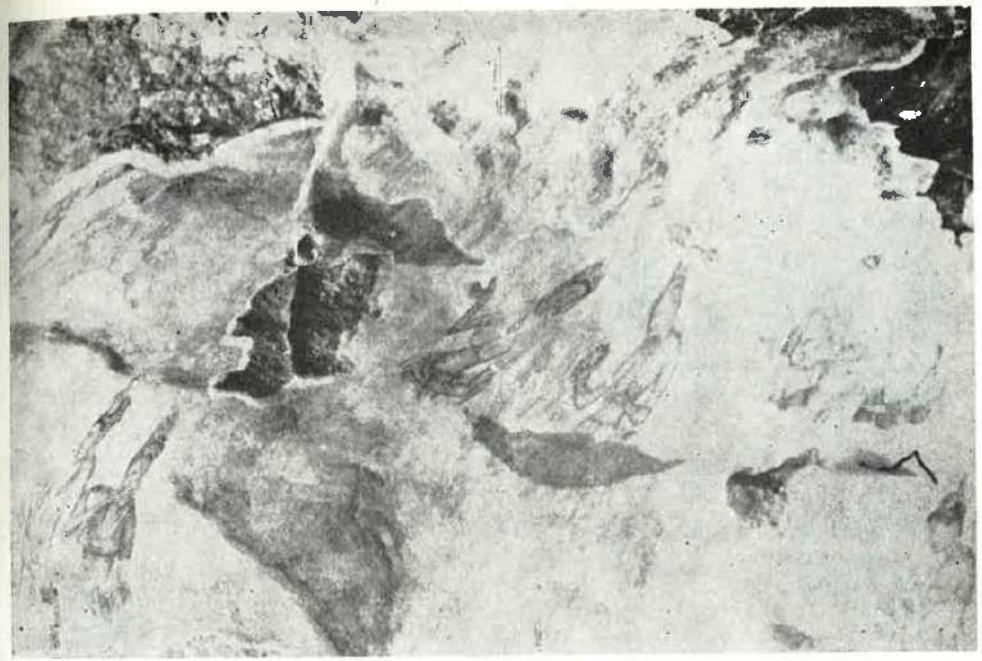


XIV. Santa Maria din Tahull (Spania). Frescele extrase și expuse la Muzeul din Barcelona. Dispunerea picturilor într-o sală care reproduce schema spațială a bisericii și distribuirea originară a decorului, astfel încît un plan de ansamblu cu indicarea situației picturilor recuperate (Fig. 61) compensează în mare măsură dezmembrarea monumentului.

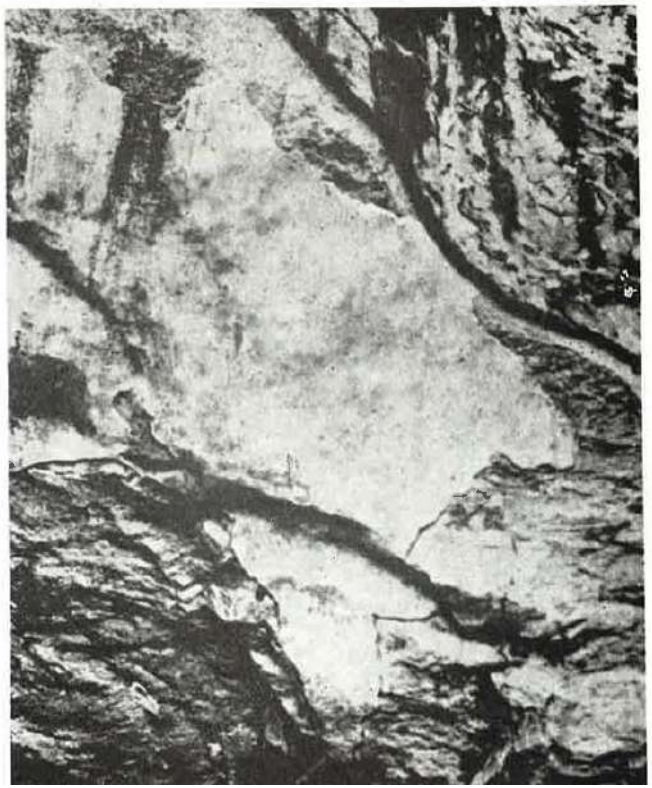
I. Tarquinia (Italia). *Mormîntul leoparzilor* (sec. V i.e.n.) Articularea formală a interiorului arhitectural este obținută esențialmente prin pictură. De notat numeroasele efloreșcențe saline.



2. Pompei (Italia). *Casa dei Vetti*. Camera cu legenda Minotaurului (aprox. 70 e.n.). De notat inserția – unele în altele – a spațiilor și imaginilor reprezentînd grade de realitate diferite, după un sistem a cărui logică însăși frizează efectul irațional al transfigurării care conduce la abolirea planului plastic al peretelui fără a crea o unitate de reprezentare perspectivală.

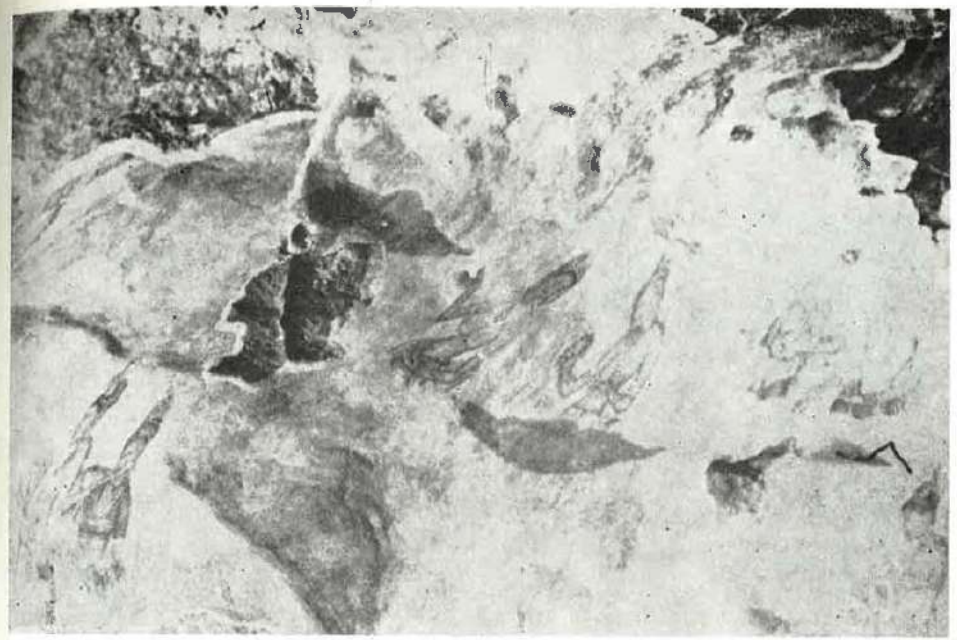


3. Sigirya (Sri Lanka). Vedere a peretelui de stîncă unde sînt pictate figurile de *Apsaras* care, așezate pe nori, par a situa în cer vîrful stîncii și palatul regelui Kassapa I care se înalță pe ea (sec. V e.n.).

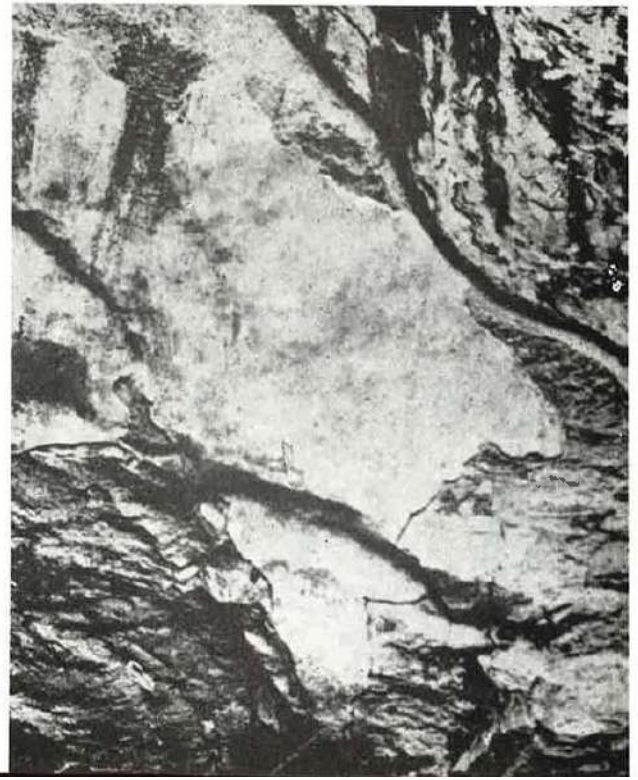


4. Sigirya (Sri Lanka). Detaliu al unui adăpost sub stîncă, prezentînd bolta stîncoasă brută, dar acoperită de o tencuială pictată și protejată de scurgerea apei de ploaie cu ajutorul unei scobituri care joacă rolul de lăcrimar.

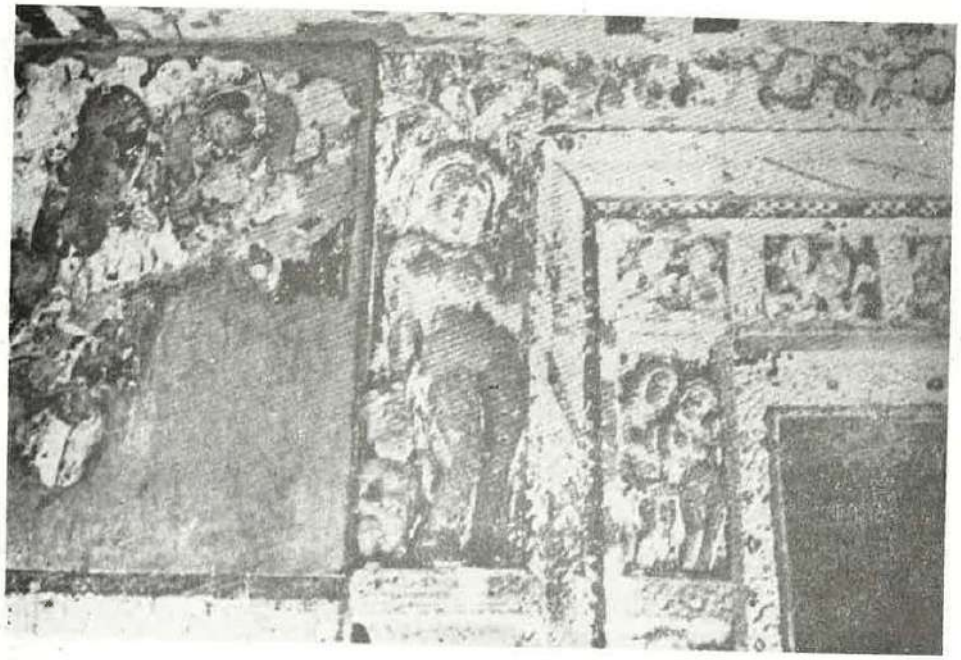
2. Pompei (Italia). *Casa dei Vetti.* Camera cu legenda Minotaurului (aprox. 70 e.n.). De notat inserția — unele în altele — a spațiilor și imaginilor reprezentînd grade de realitate diferite, după un sistem a cărui logică însăși frizează efectul irațional al transfigurării care conduce la abolirea planului plastic al peretelui fără a crea o unitate de reprezentare perspectivală.



3. Sigirya (Sri Lanka). Vedere a peretelui de stîncă unde sînt pictate figurile de *Apsaras* care, așezate pe nori, par a situa în cer vîrful stîncii și palatul regelui Kassapa I care se înalță pe ea (sec. V e.n.).

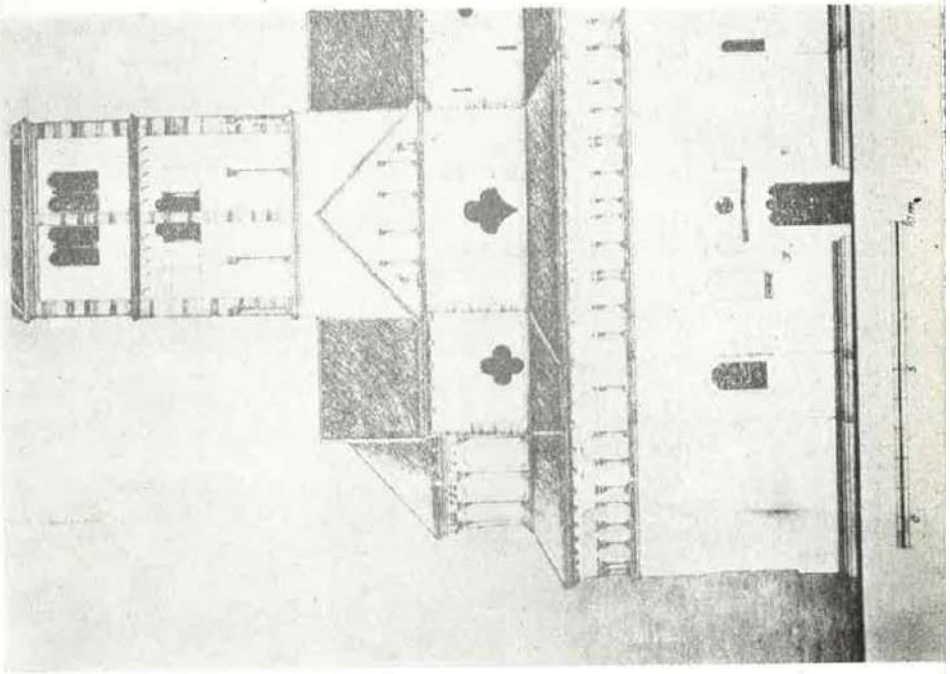


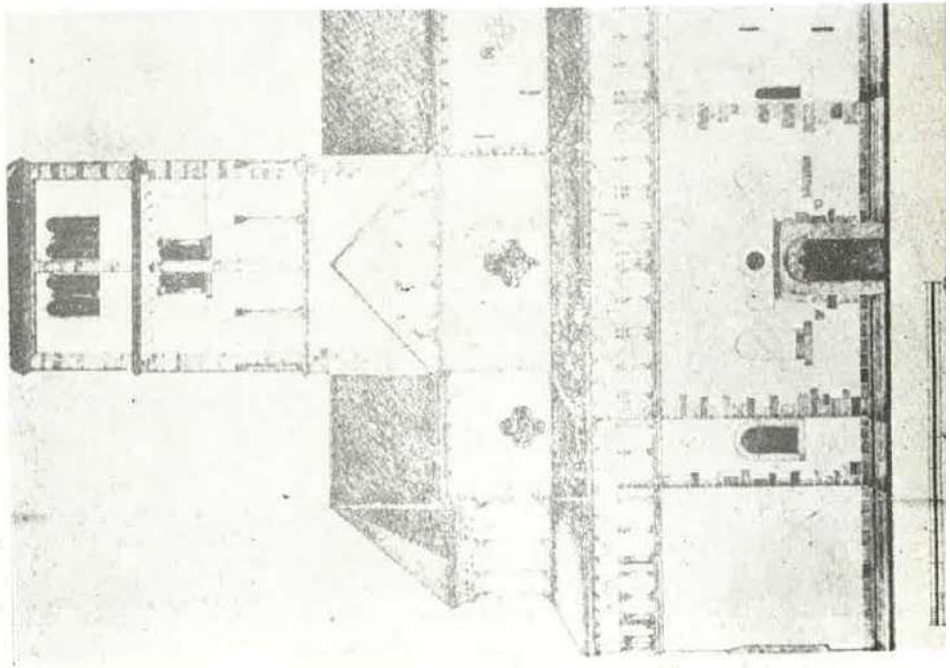
4. Sigirya (Sri Lanka). Detaliu al unui adăpost sub stîncă, prezentînd bolta stîncoasă brută, dar acoperită de o tencuială pictată și protejată de scurgerea apei de ploaie cu ajutorul unei scobituri care joacă rolul de lăcrimar.



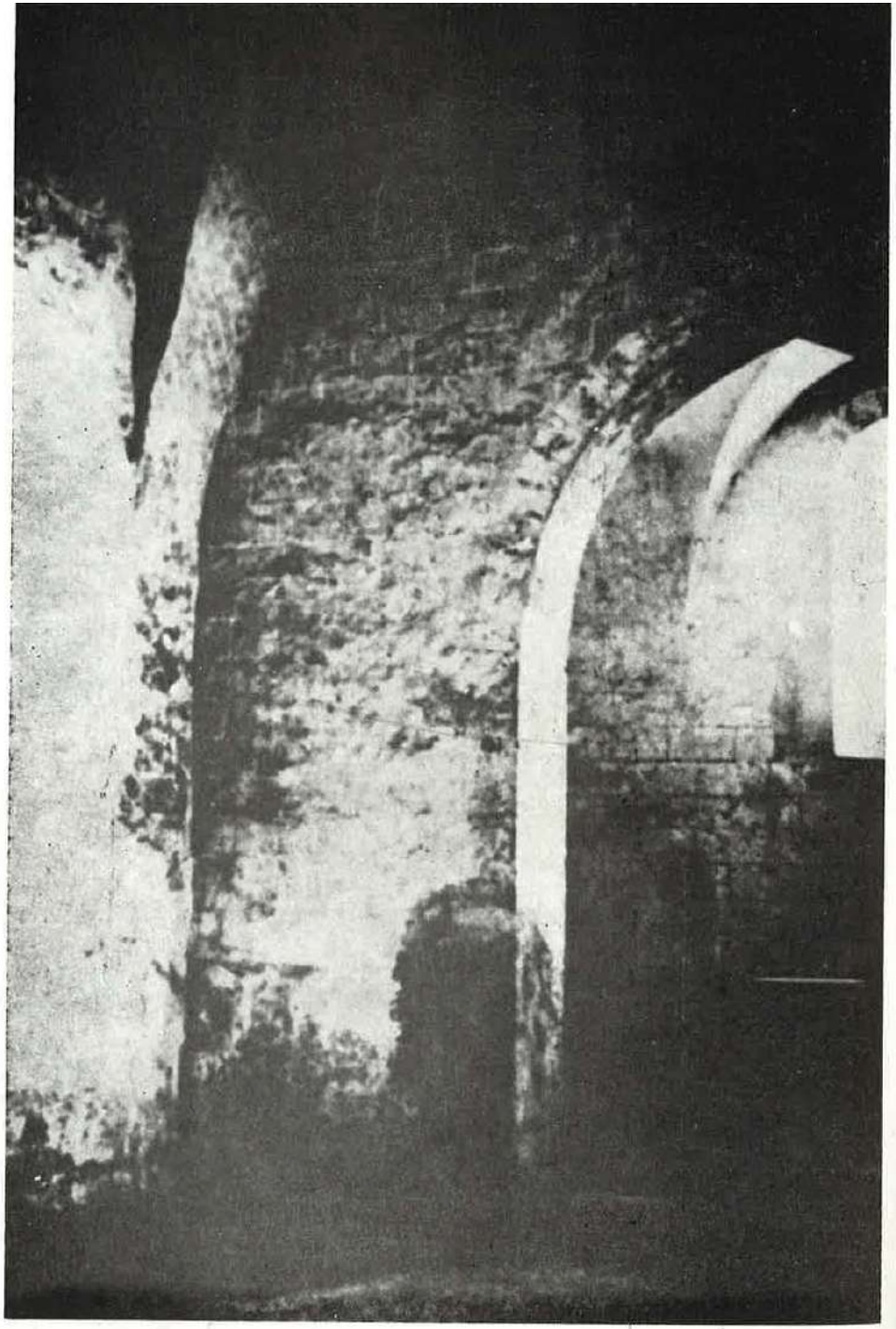
5. Ajanta (India). Intrarea într-o grotă (sec. V). Operațiunile de restaurare, executate la începutul secolului XX, s-au limitat la tratarea decorului de pe suprafețele plane ale pereților, neglijînd policromia porțiunilor sculptate care este inseparabilă de acestea. Extinderea unui strat de tencuială nouă asupra unei părți a peretelui a contribuit și ca la reperea unității ansamblului, trăind pictura parietală ca și cum ar fi fost vorba de un panou aplicat, independent.

6. Amber Fort (Rajasthan, India). Detaliu din holul de intrare al palatului, arătînd importanța picturii pentru elaborarea formală a subtilei articulări a bolților și arcurilor (sec. XVII).



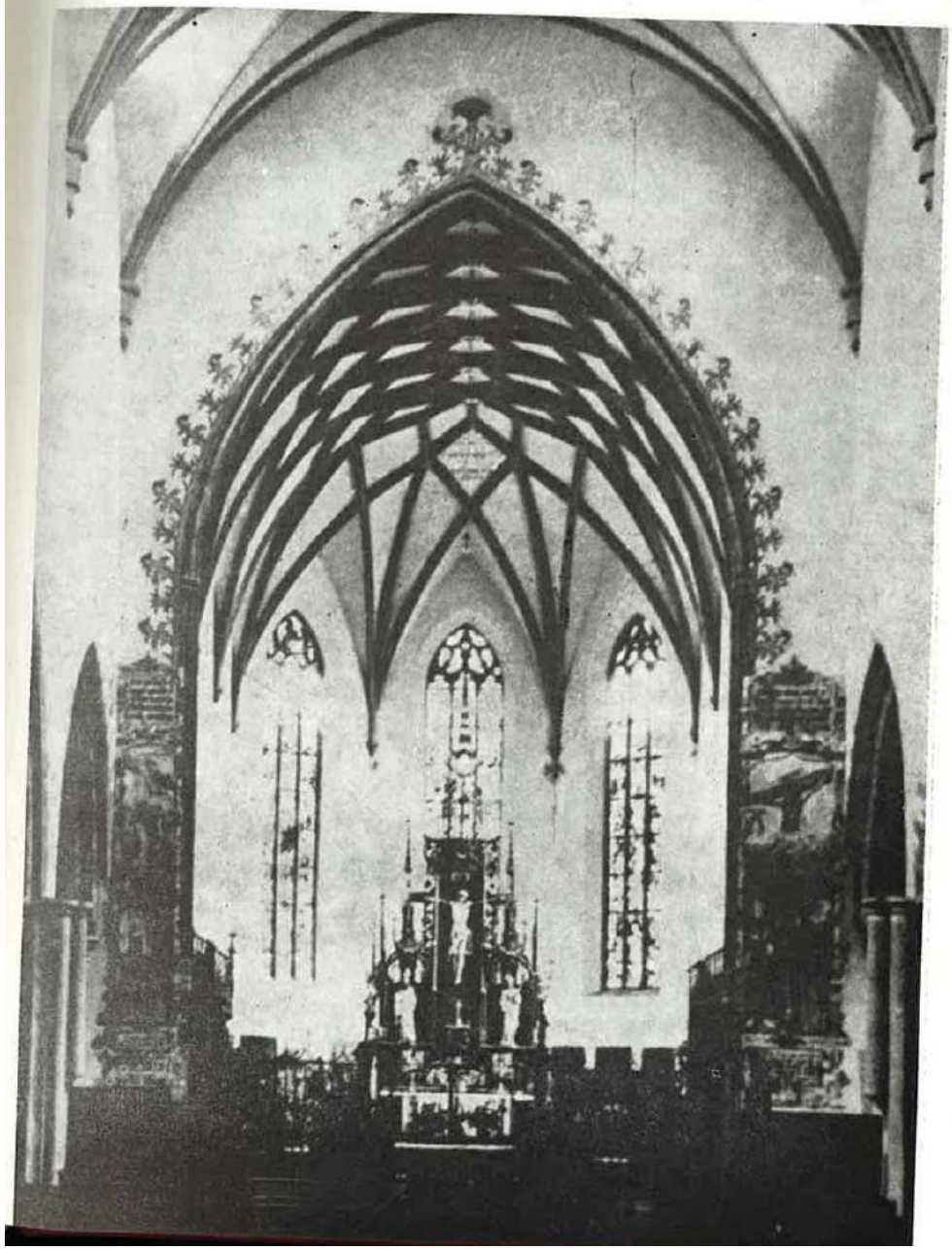


7. Schwarzrheindorf (Rheinland, R. F. Germania). Proiecte pentru restaurarea tencuielii exterioare. Proiectul (1), lăsînd vizibile pietrele de colț, subliniază verticalele compoziției; dimpotrivă, proiectul (2), acoperind cu tencuială tot peretele, întărește importanța orizontalelor. Examenul arheologic a arătat că cea de-a doua soluție este conform datelor originare.



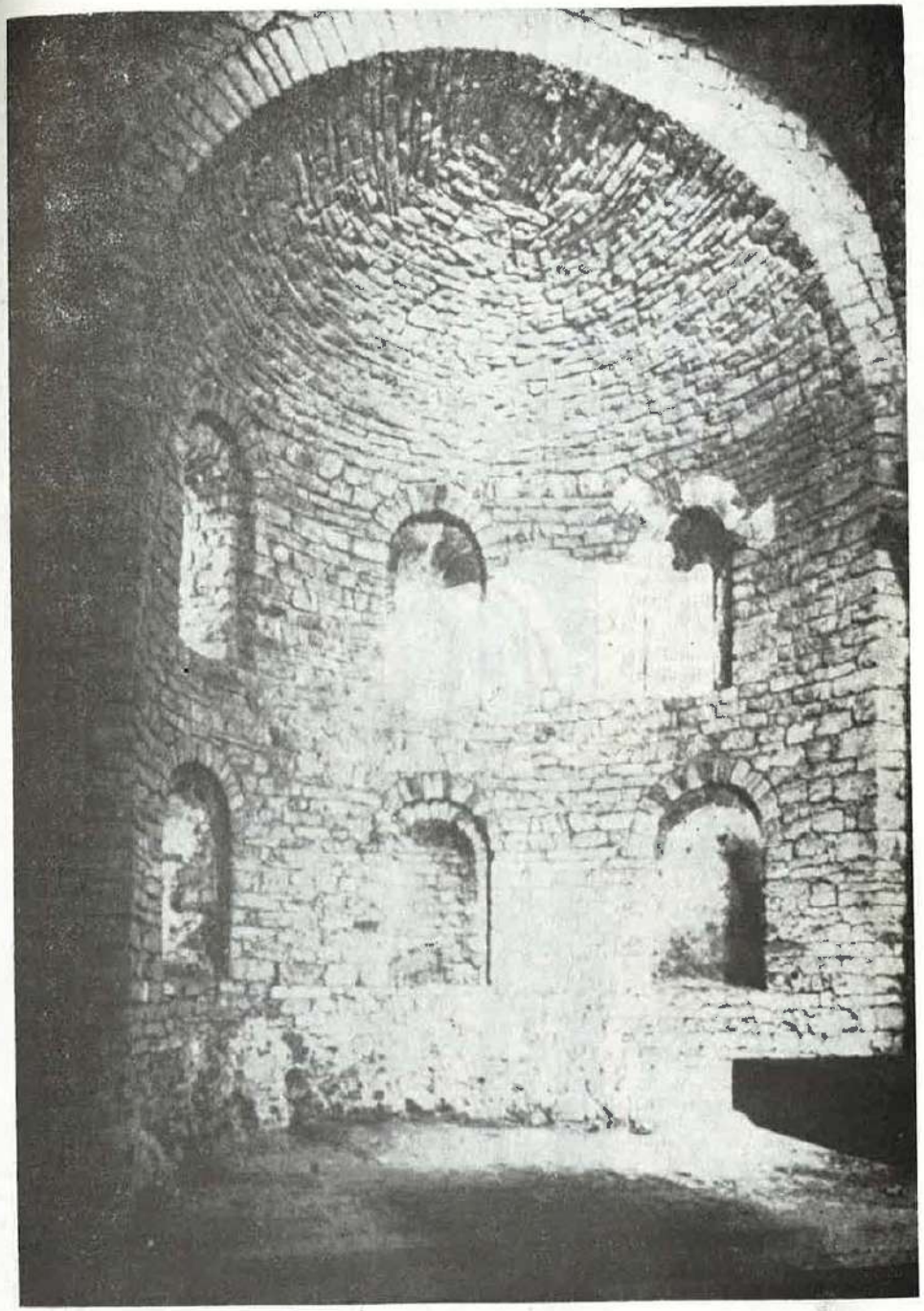
8. Abaţia Fossanova (Italia). Tencuiala zidurilor, decorată cu îmbinări false, pictate, este cu fond roşu şi îmbinări albe în navă, dar cu fond alb şi îmbinări roşii în altar. Arcul triumfal, care formează articularea între aceste două spaţii (cu funcţiuni şi statute diferite) alătură zidului roşu al navei fondul alb şi îmbinările roşii ale altarului, spre care face trecerea.

9. Memmingen (Bavaria, R. F. Germania), biserica Sf. Martin. Decoraţia pictată a arcului triumfal tinde să-l constituie pe acesta într-un fel de cadru şi, în consecinţă, să dea ansamblului corului care se deschide în spatele lui statutul unei imagini vizuale, al unei „apariţii" în raport cu spaţiul „real" al navei (pe la 1500).

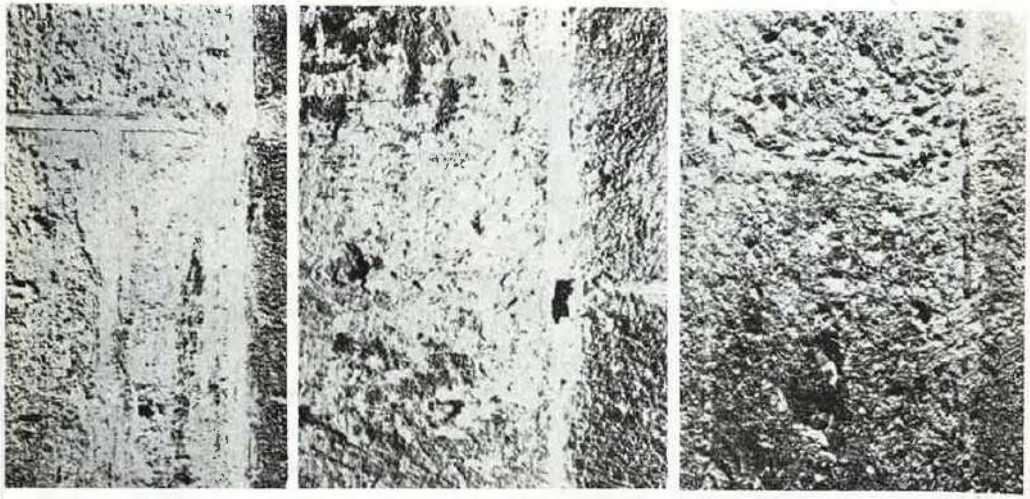


10. Montoire (Franța), capela Saint-Gilles. Combinație într-un sistem coerent de decorații figurate și imitații de îmbinări. De notat că îmbinările pictate nu coincid niciodată cu îmbinările reale, chiar atunci cînd apareiajul este foarte regulat, ci se limitează la o ordonare a ritmului acestuia, fără a-l geometriza riguros.

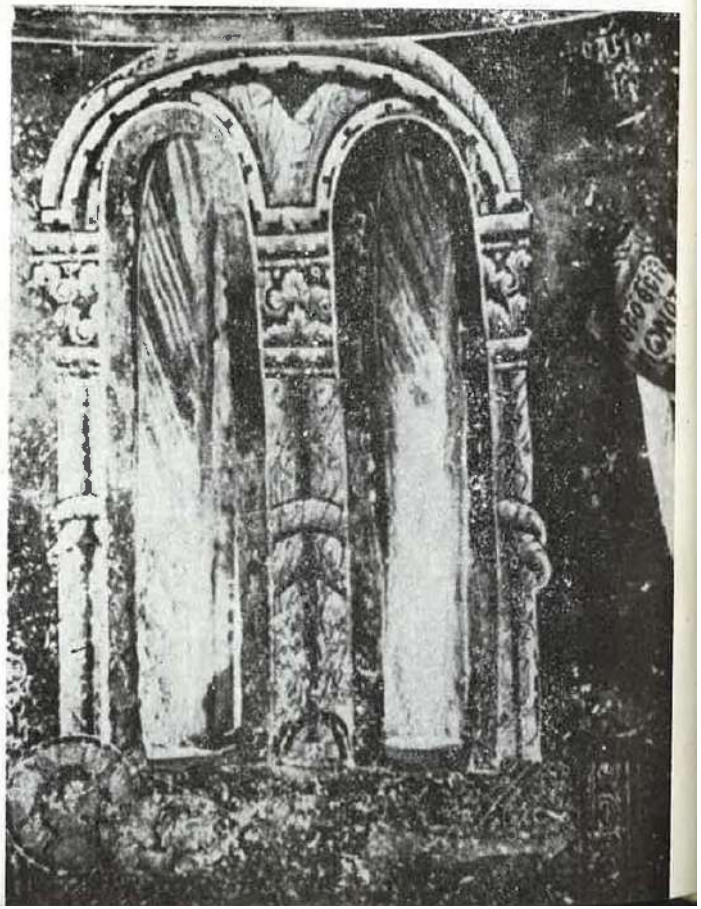
11. Corbera (Catalonia, Spania), glacele resturi de picturi murale conservate *in situ* în absida lipsită de decorație și de tencuială, permit să se judece în ce măsură apareiajul gol — adesea pentru a răspunde nutului modern al materialului — este în opoziție cu concepția romanică originară a interiorului finisat prin tencuială și pictură.



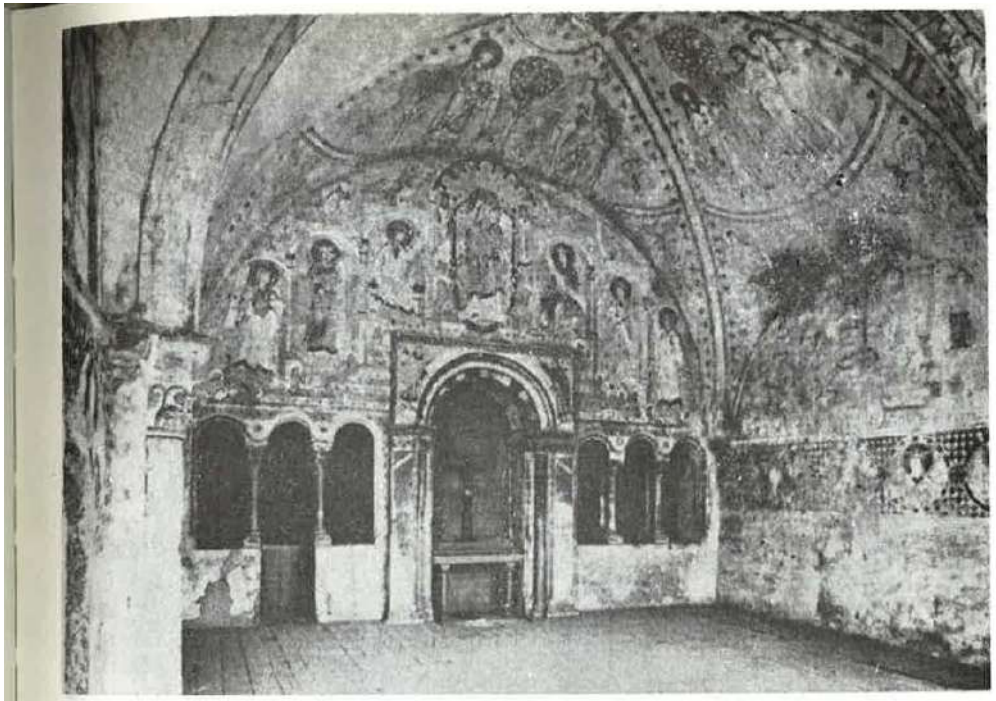
1 2 3



12. Steinerkirchen an der Traun (Austria), biserica parohială Sf. Martin. Îmbinările, la origine egalizate cu un mortar, apoi reluate în alb pe un fond gri deschis și sublimiate prin două linii gravate, dispăruseră sub un strat de var care acoperea totul. Importanța modului de degajare este ilustrată de diversele rezultate obținute :
1. Degajare efectuată de un restaurator.
2. Degajare făcută cu mîna de un zidar.
3. Degajare mecanică avînd drept rezultat distrugerea completă a picturii și degradarea texturii originale a pietrei prelucrate de un meșter din Evul Mediu.

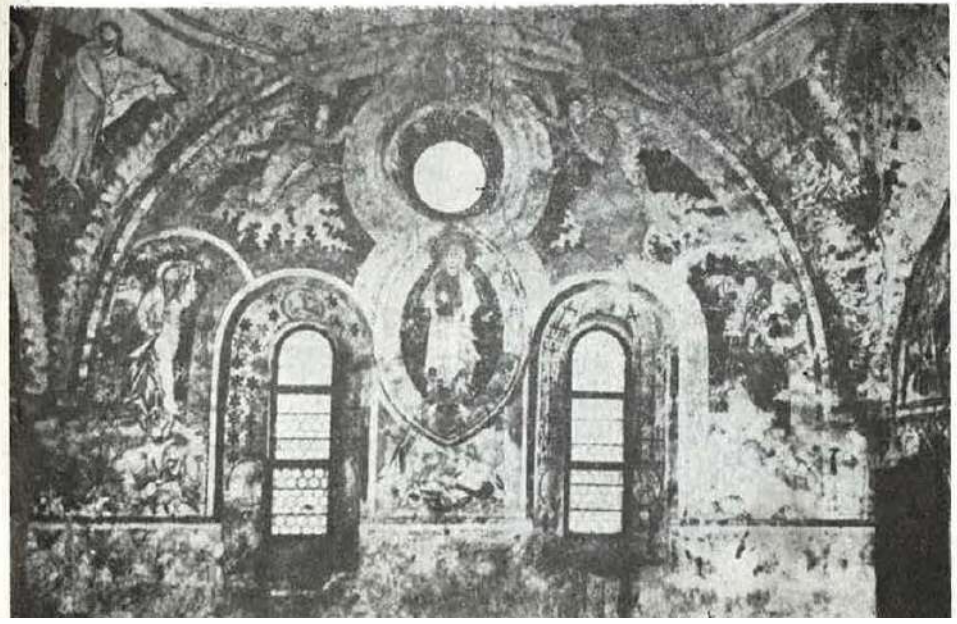


13. Kurbinovo, (Macedonia R.S.F. Iugoslavia), biserica Sf. Gheorghe. Sfîrșitul secolului al XII-lea. Bătrînul *rest* al absidei este integrat în pictura reprezentînd baldachinul care se înalță deasupra lui Iisus copil culcat pe un văl liturgic, lumina spirituală făcînd pictura și arhitectura inseparabile atît pe plan normal, cît și pe plan iconologic. De notat pictura de pe intradosul ferestrei care imită efectele alabastrului.

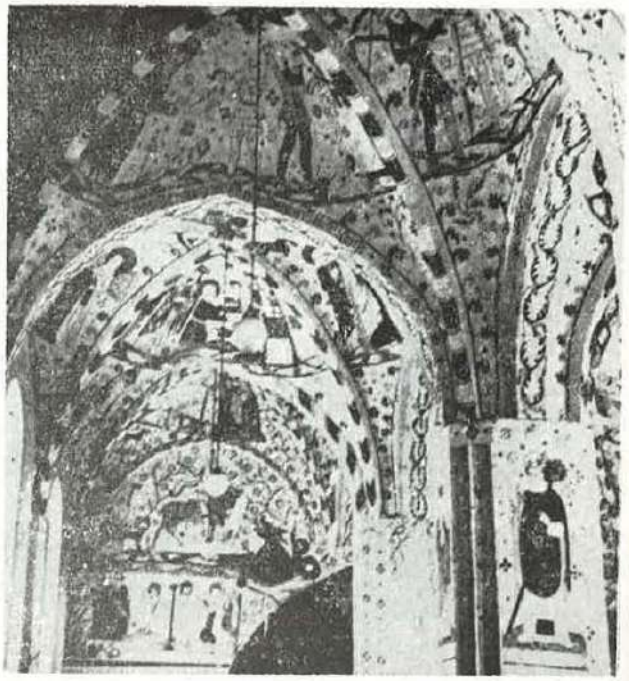


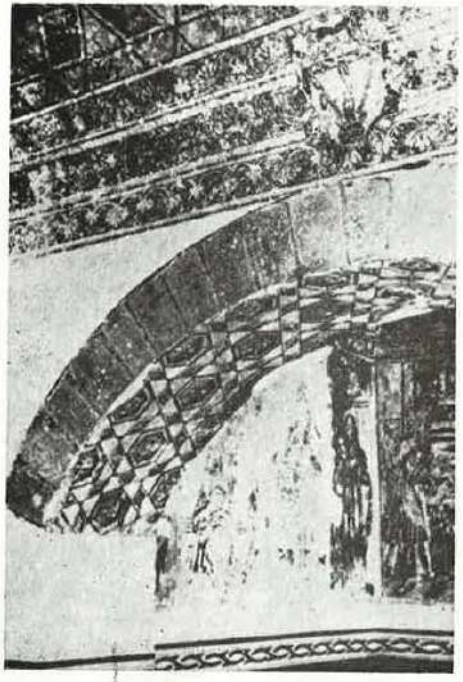
14. Gurk (Austria), tribuna vestică a catedralei : *Fecioara transfigurată pe tronul lui Solomon* (1260—1270). Pictura murală, completată de reliefuri de stuc aurit, se integrează în construcția arhitectonică, dezvoltînd-o (arcade, grădene, etc.) și se prelungește fără nici o întrerupere în policromia elementelor arhitectonice (arcade, arcaturi, coloane și pilaștri).

15. Gurk (Austria). *Schimbarea la față* (1260—1270). La integrarea arhitectonică prin jocuri de arcuri și includerea ferestrelor reale în compoziția picturală se adaugă, ca la Kurbinovo, transfigurarea simbolică a luminii reale identificată cu aceea a lui Iisus transfigurat.



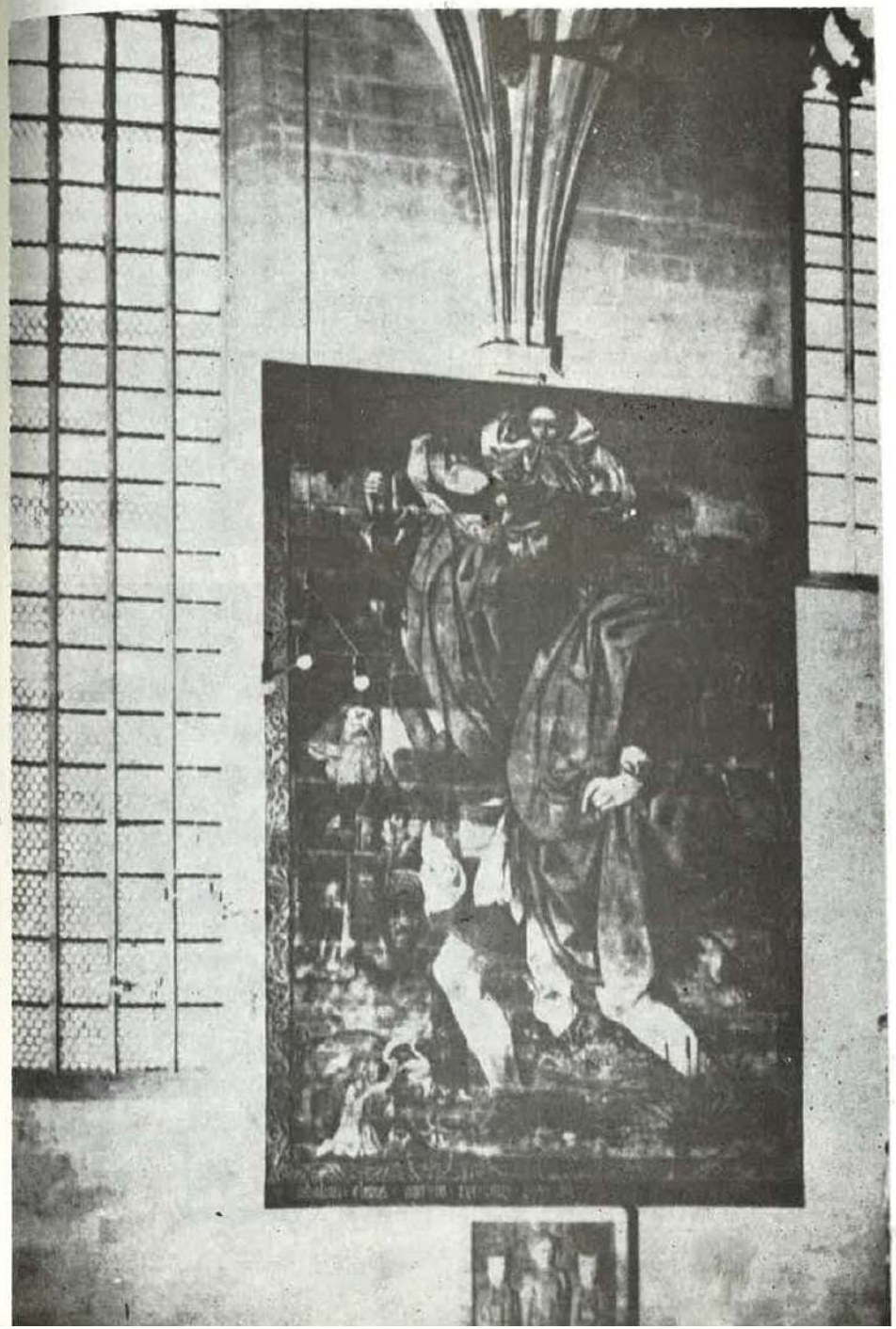
16. Insula Mon (Danemarca), biserica din Fanefjord. Ansamblul decorat cu picturi de var de „Maestrul din Elmelund" este caracteristic pentru dezvolarea în Nord a unei picturi murale care, în epoca gotică, tinde să devină populară şi vizează în esenţă o acoperire cu un „covor" decorativ şi narativ de suprafeţe, fără a căuta dezvoltarea spaţiului pictural propriu (sec. XV).



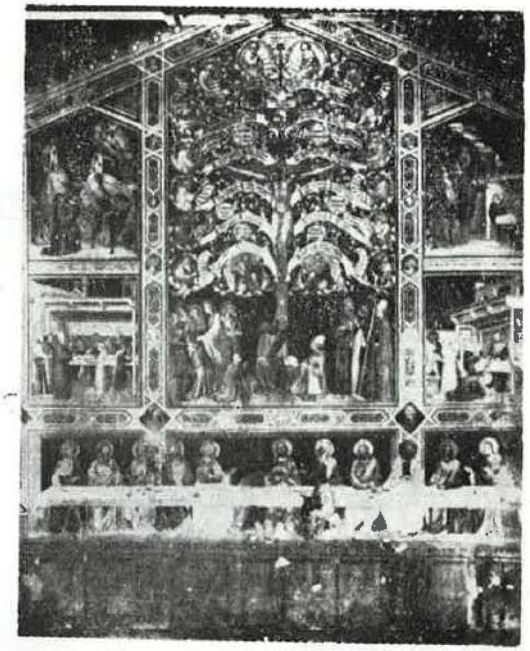


17. Mănăstirea de la Tlayacapan (Mexic, secolul al XVI-lea). Exemplu tipic de decor cu benzi decorative şi mari panouri figurative, concepute în strînsă legătură cu arhitectura. Degajarea, total nejustificată, a bolţarilor unui arc, a mutilat în mod iremediabil această unitate.

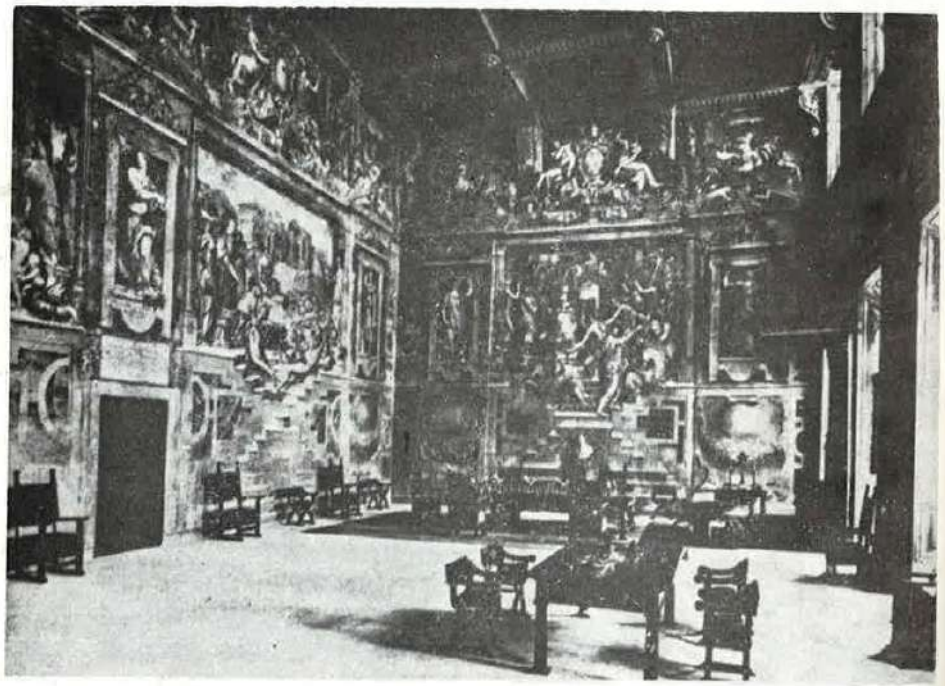
18. Erfurt (R. D. Germană), catedrala Sf. Cristof (sec. XV). Pictură murală în ulei, executată pe zidul corului, imitînd o tapiserie.



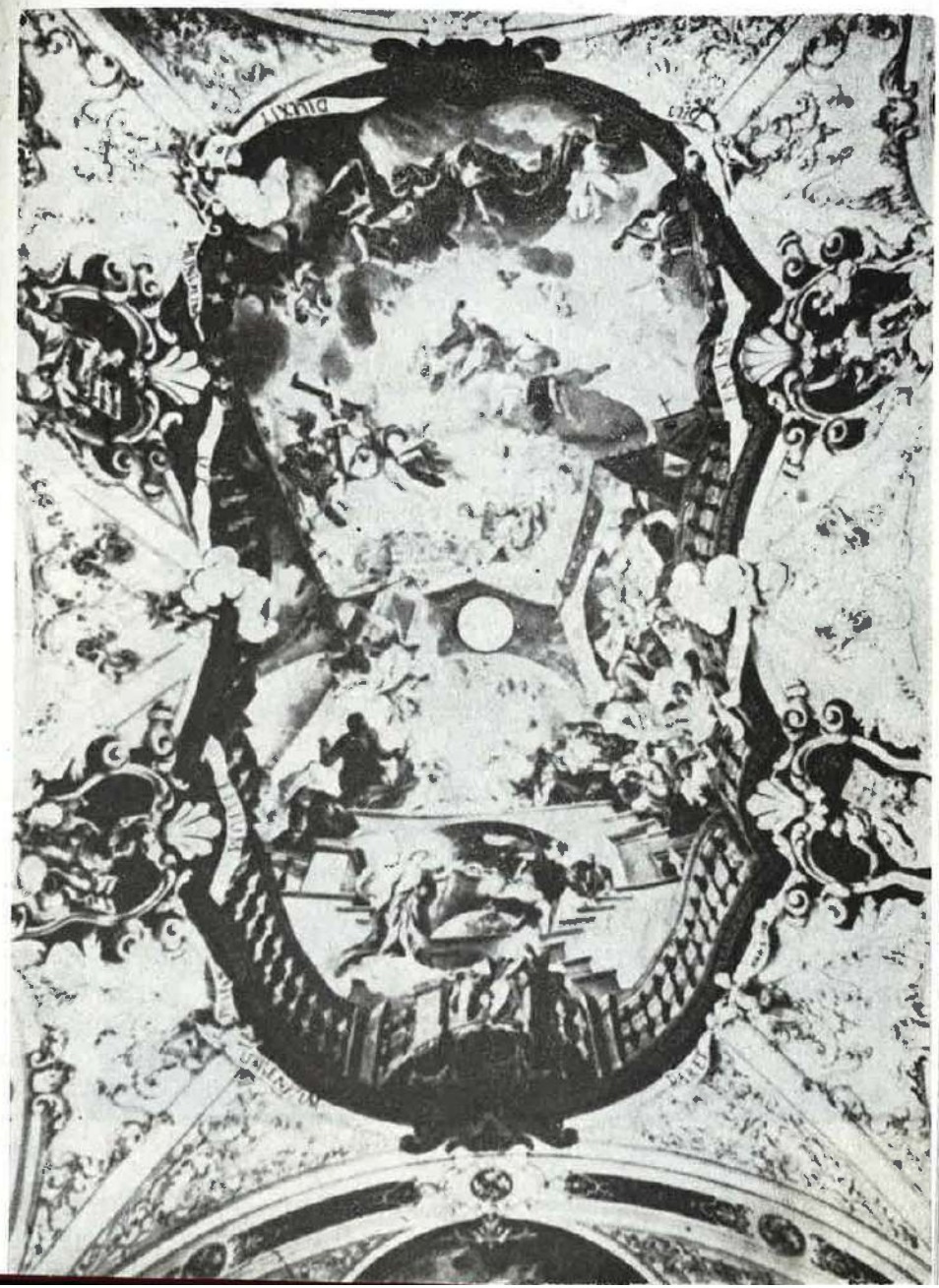
19. Taddeo Gaddi, *Cina cea de taină*, refectoriul de la Santa Croce din Florența (sec. XIV). Imaginea se împarte în două nivele de realitate distincte în raport cu semnificația iconografică a temelor. În vreme ce legendele franciscane formează un fond care subliniază planul peretelui în maniera unei tapițerii. Cina este reprezentată ca o estradă plasată *în fața* zidului, deci în spațiul spectatorului, adică al călugărilor care sînt astfel prezența evenimentului sacru chiar în încăperea în care ei mănîncă zilnic.

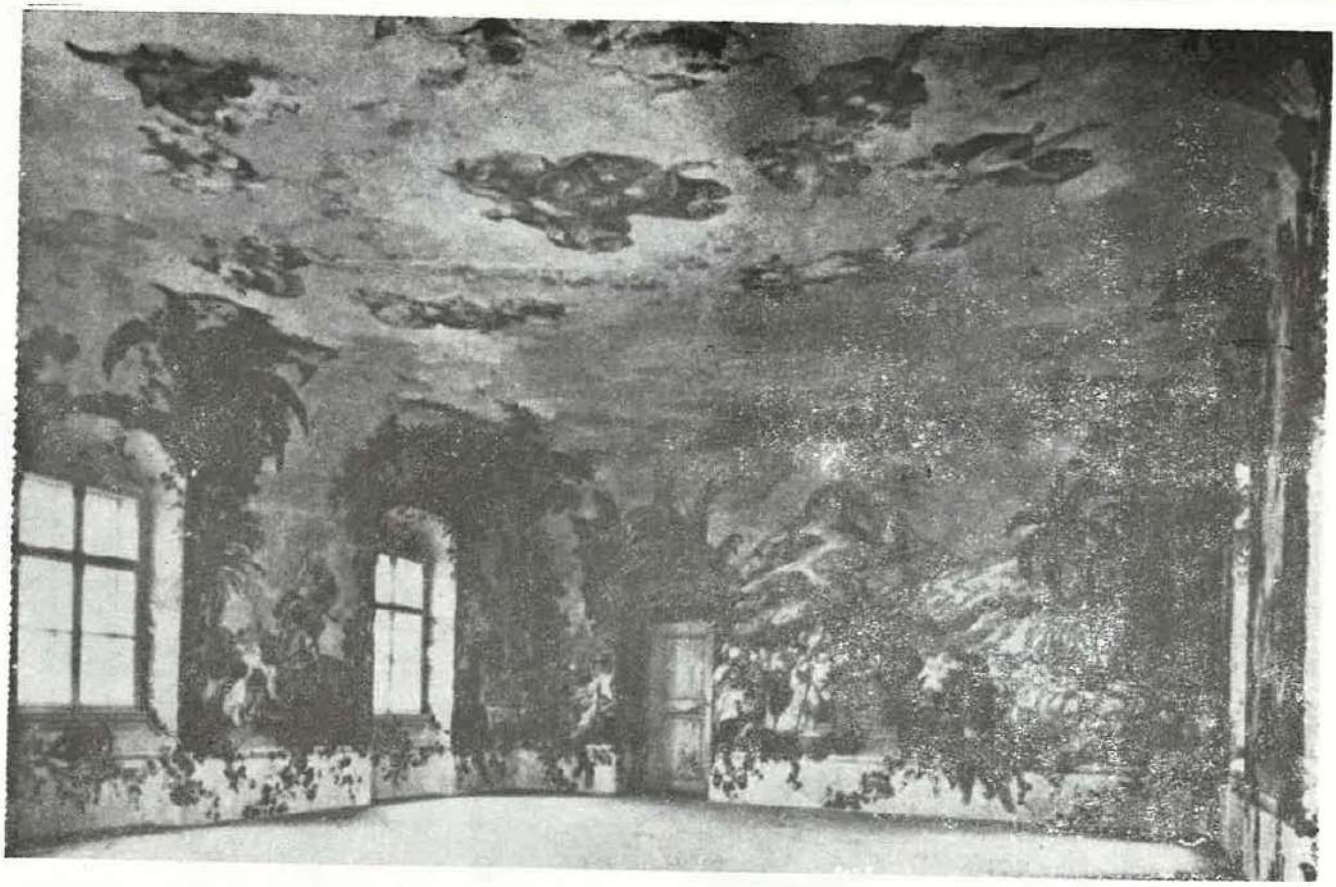


20. Giorgio Vasari, Palazzo della Cancelleria, Roma (Italia), *Salonul celor 100 de zile* (1546). Pornind de la extrema extensie a spațiului care obiectivează pe planul peretelui planul de intersecție al piramidei vizuale, artistul manierist își dezvoltă decorația ca un joc controlat de intruziuni și reliefuri în raport cu acest prag interior al imaginii, care se afirmă cu atît mai mult cu cît se multiplică eforturile de a-l depăși și de a lega între ele diferitele nivele de realitate suscitate de iluzia picturală.



21. Cosmas Damian Asam, *Viziunea Sfîntului Bernard*, biserica Mănăstirii din Aldersbach (R. F. Germania), 1720. Multiplicînd pragurile între diversele nivele de realitate ale imaginii — bolta reală dar transfigurată de mișcarea decorului de stuc, balustrada în trompe-l'œil, viziunea Sfîntului Bernard — Asam sugerează și trecerea peste ele, care unește într-o aceeași mișcare de depășire pe spectator, pe sfînt — reprezentat pe balconul pictat în trompe-l'œil — și transcendența viziunii.

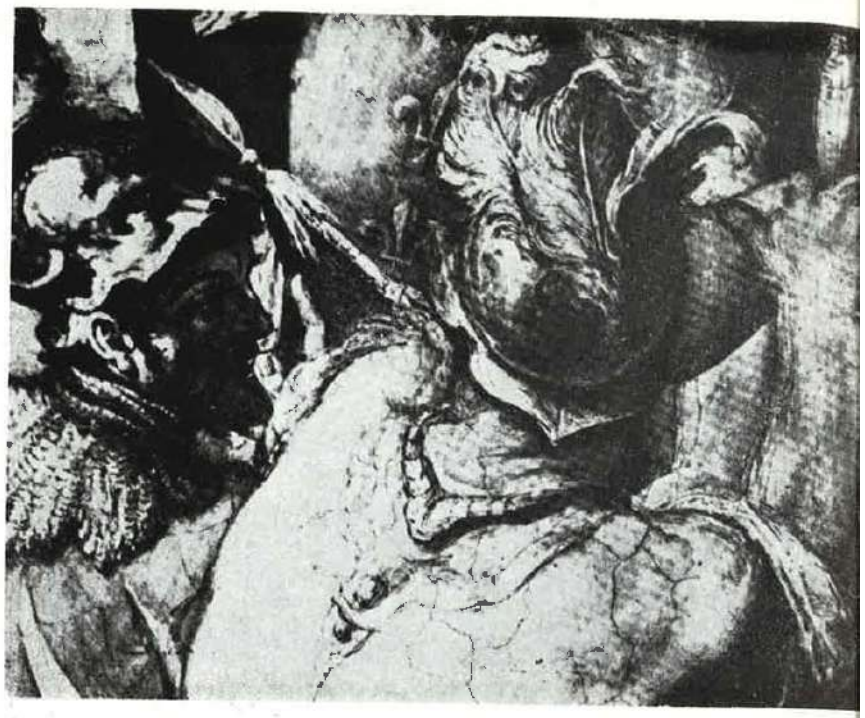




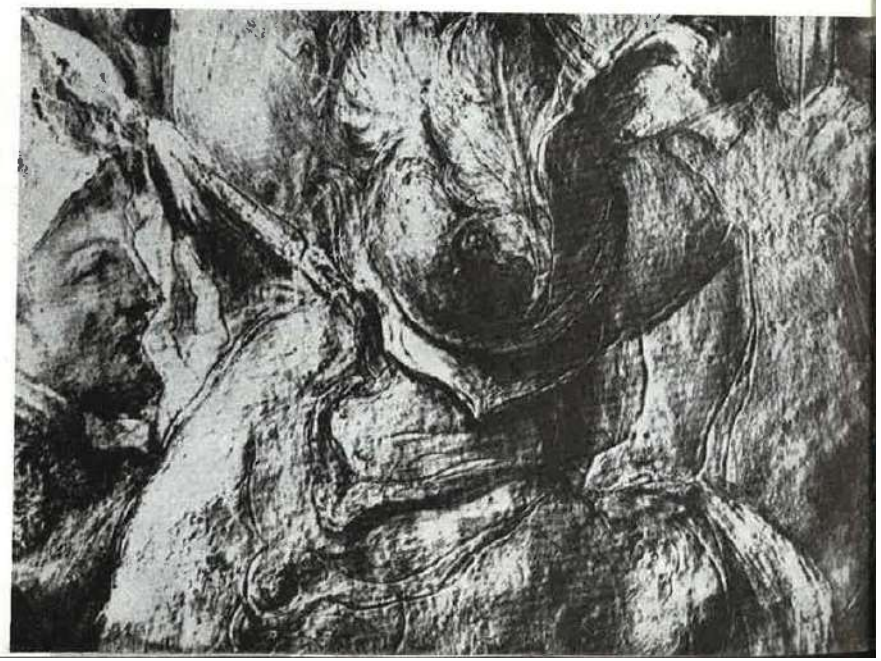
22. Johann Bergl. Sala de festivități a castelului de la Pielach (Austria). Pe la 1760 apar, odată cu tendințele neoclasice, primele soluții vizînd eliminarea din pictura murală a oricărui prag sensibil între interior și exterior și astfel schimbarea realității existențiale a interiorului în realitate reprezentativă, interiorizată, a unui exterior.

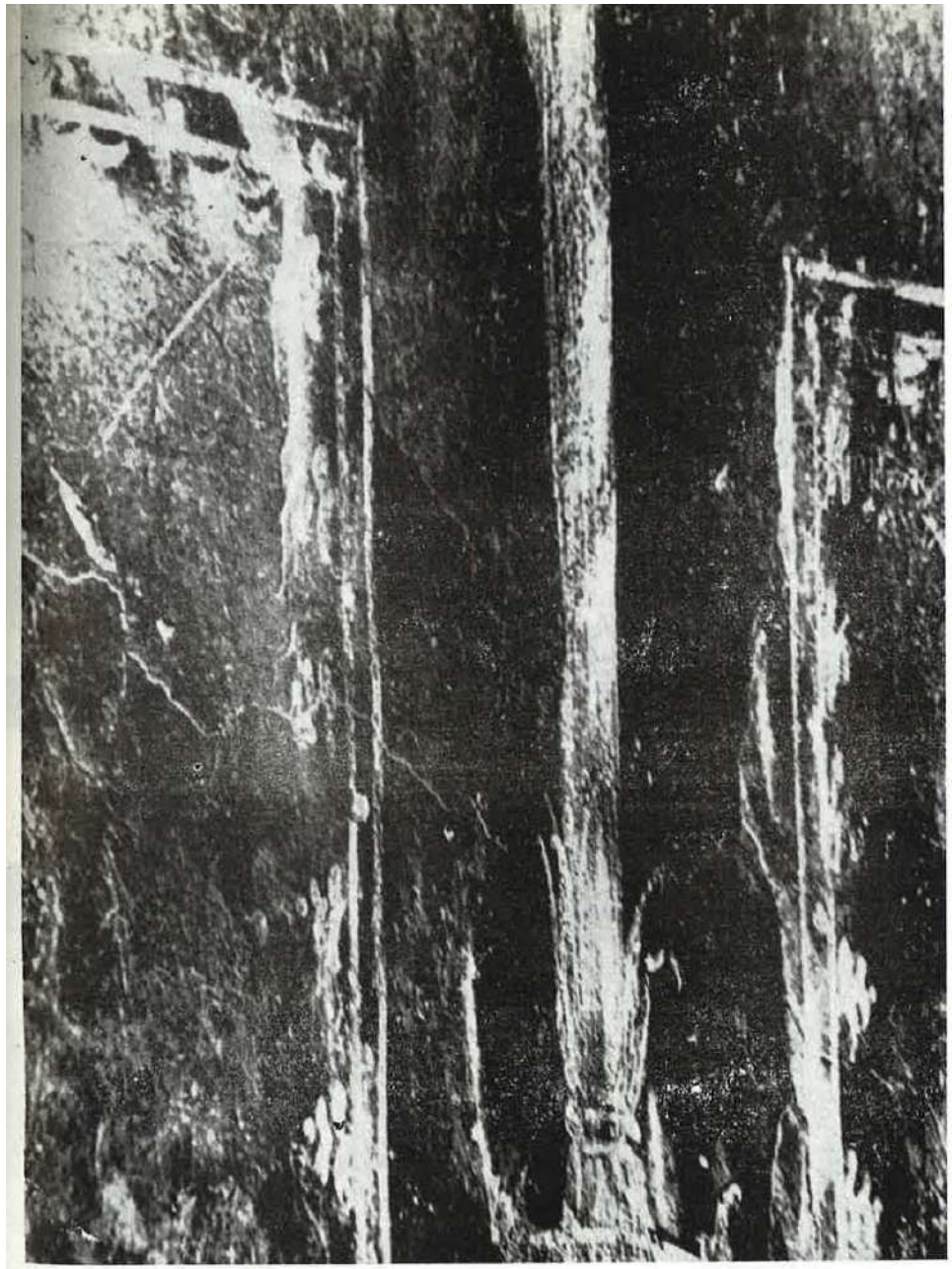
1 2

23. Punerea în evidență a stării suprafeței tencuielii prin ecleraj razant. Bazilica superioară Assisi (Italia). 1. Ecleraj normal. 2. Ecleraj razant.

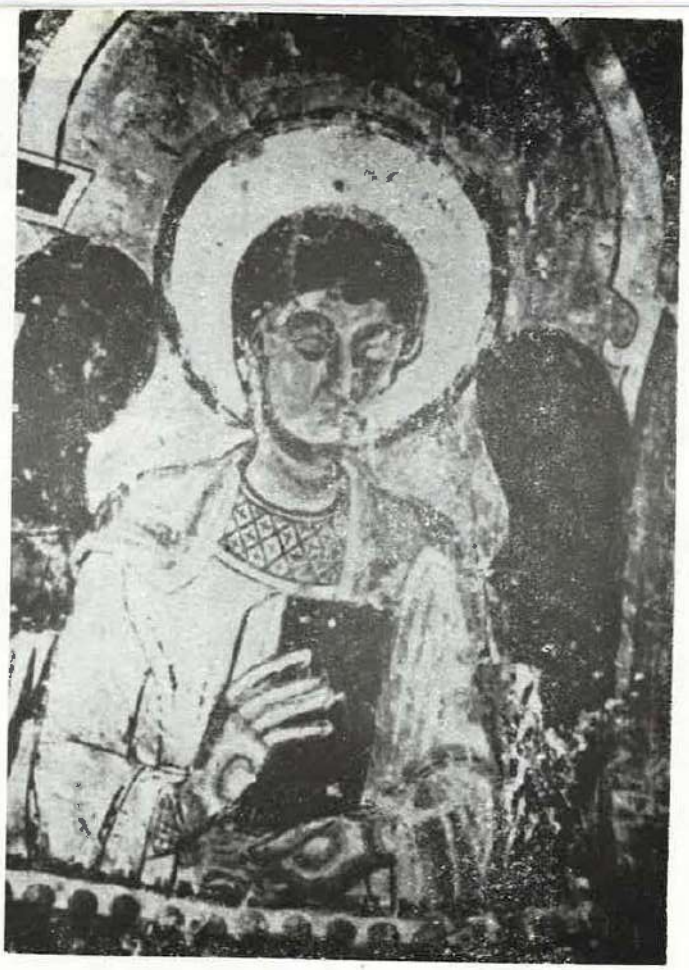


24. Federico Zuccari, Sala serbărilor farnesiene, Palazzo Farnese, Roma (Italia). Punerea în evide ajutorul eclerajului razant, a calcului cu ponsoar și a împăstărilor.
1. Ecleraj normal.
2. Ecleraj razant.

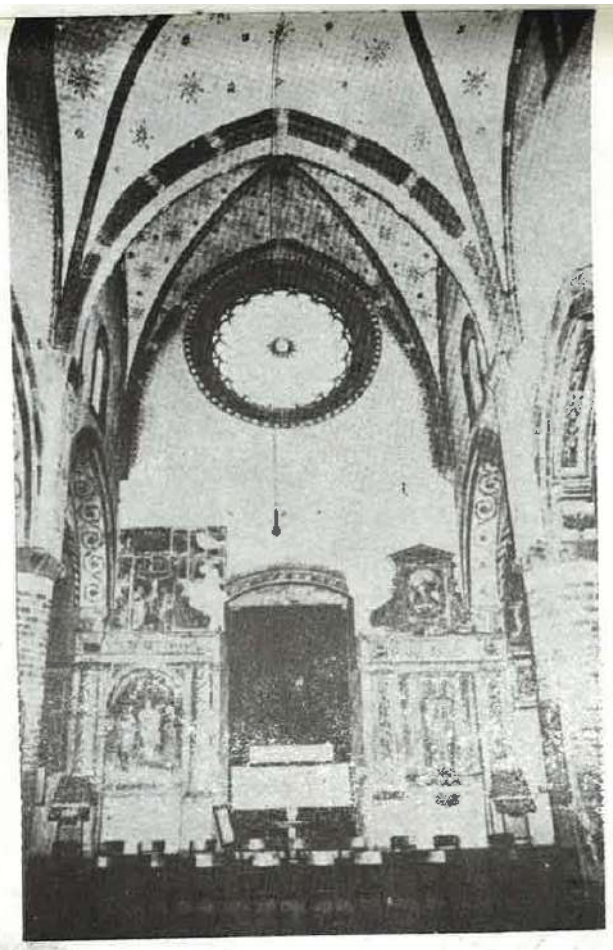


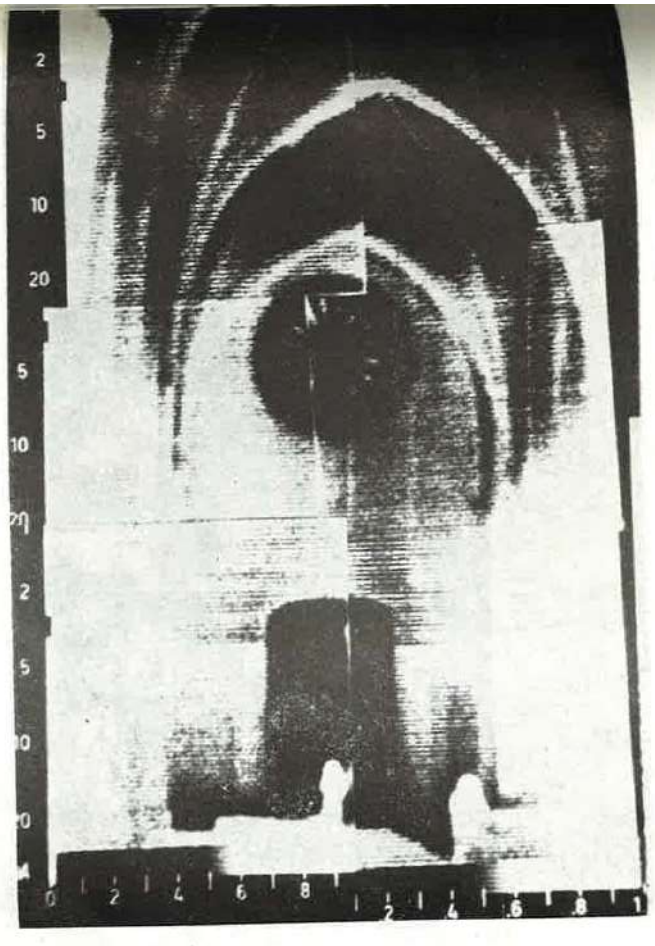


25. Punerea în evidență cu ajutorul luminii reflectate a ușoarelor depresiuni superficiale datorate lustruirii locale a elementelor decorative. Herculanum (Italia), casă neidentificată.



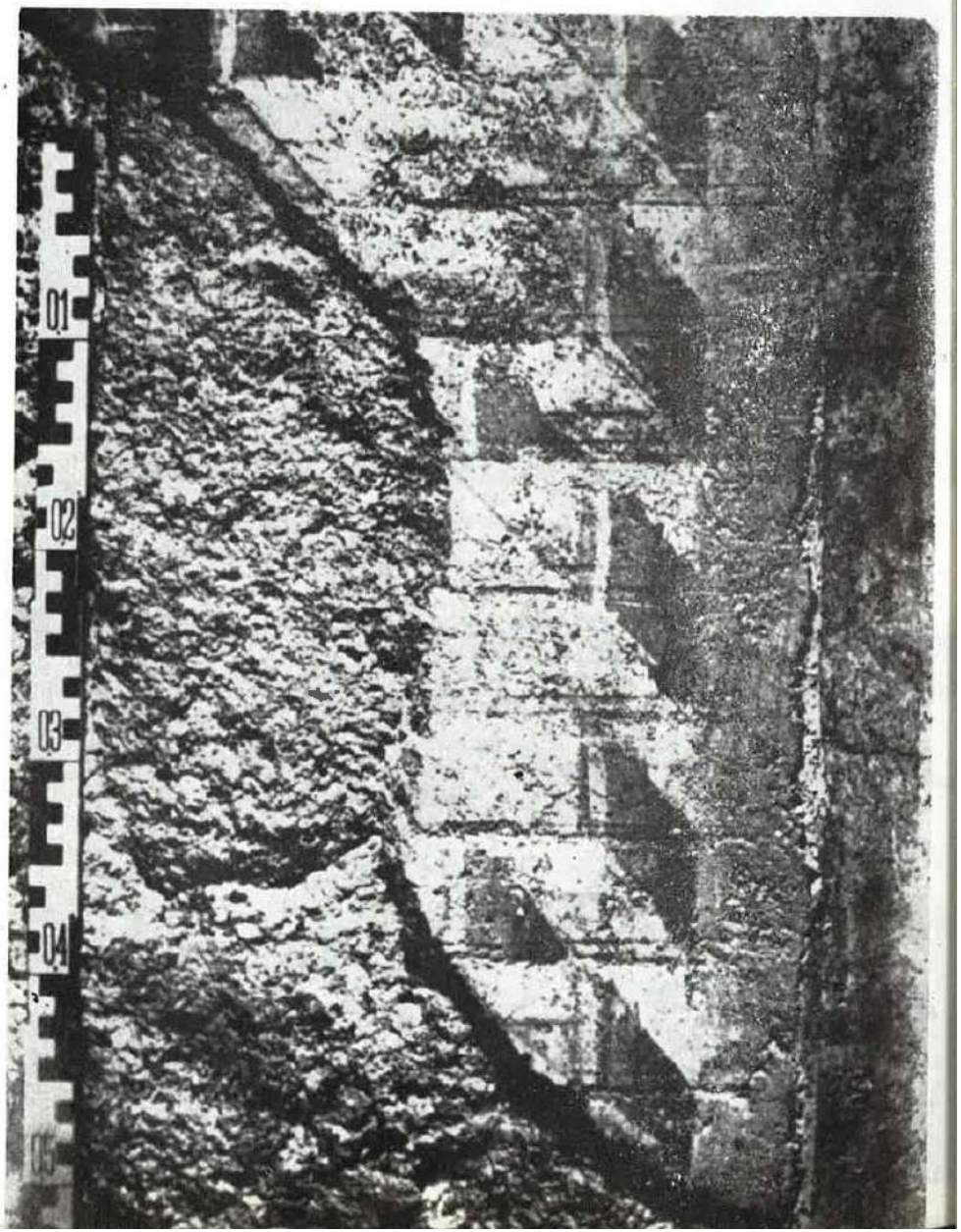
26. Punerea în evidență cu ajutorul fluorescenței a urmelor de pictură executată *a secco* și aproape complet dispărută. Perschen (Bavaria, R. F. Germania). Capela Cimitirului, cupola (sec. XII). 1. Lumină normală 2. Fluorescență.

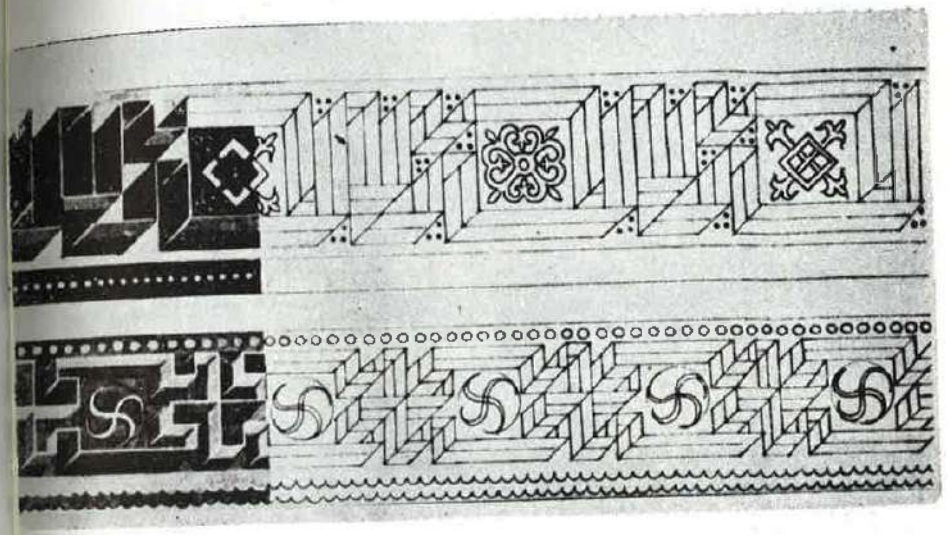




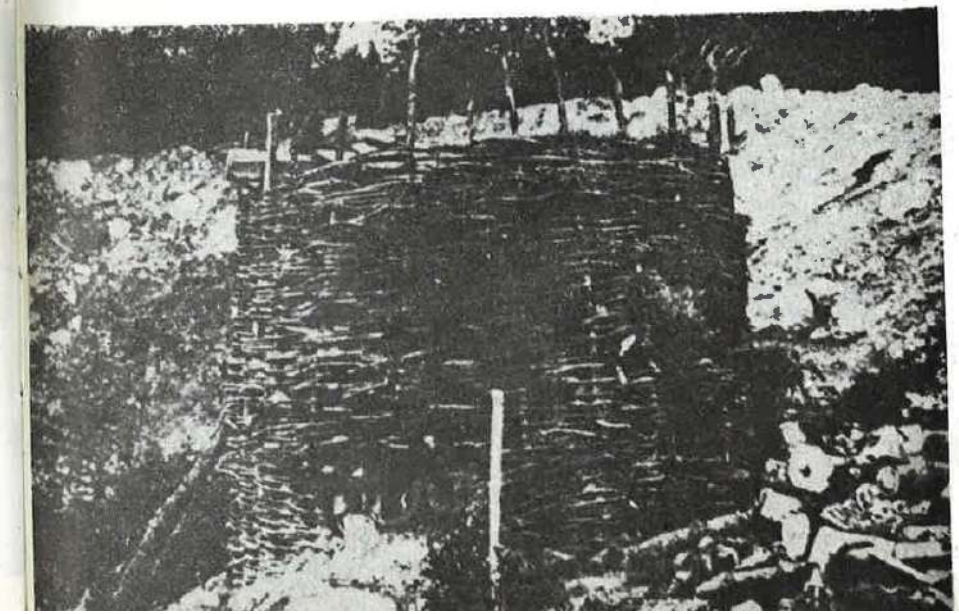
27. Punerea în evidență a diferențelor de temperatură cu ajutorul termoviziunii: 1. Lumină normală. 2. Termoviziune. Zonele mai reci apar în tonuri mai închise.

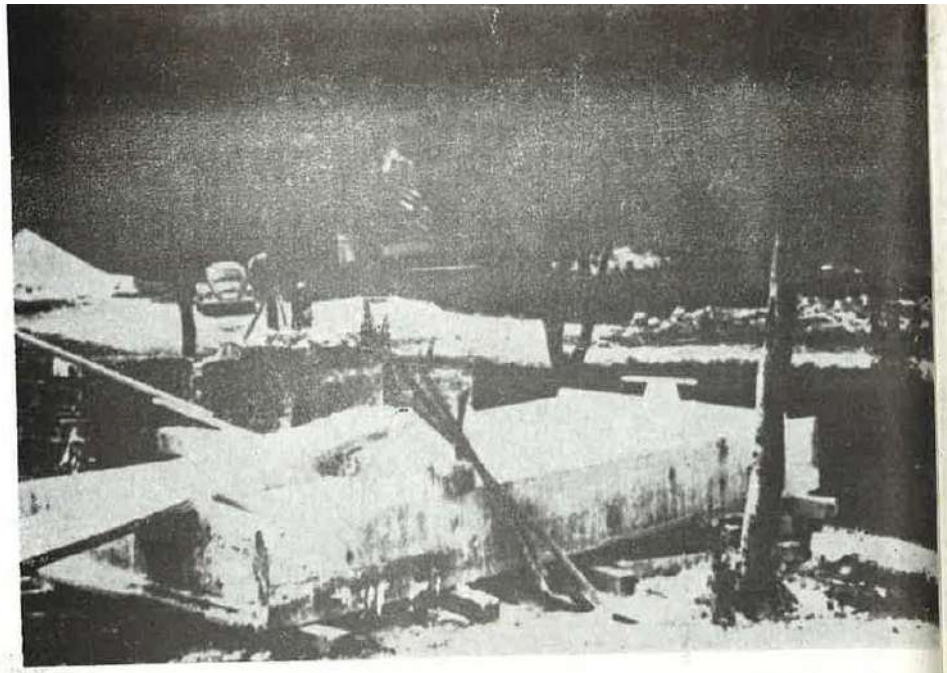
28—29. Frauenchiemsee (R. F. Germania), biserica mănăstirii. Urme ale unui decor în meandru perspectival (28) și exemple de reconstituire arheologică (29).





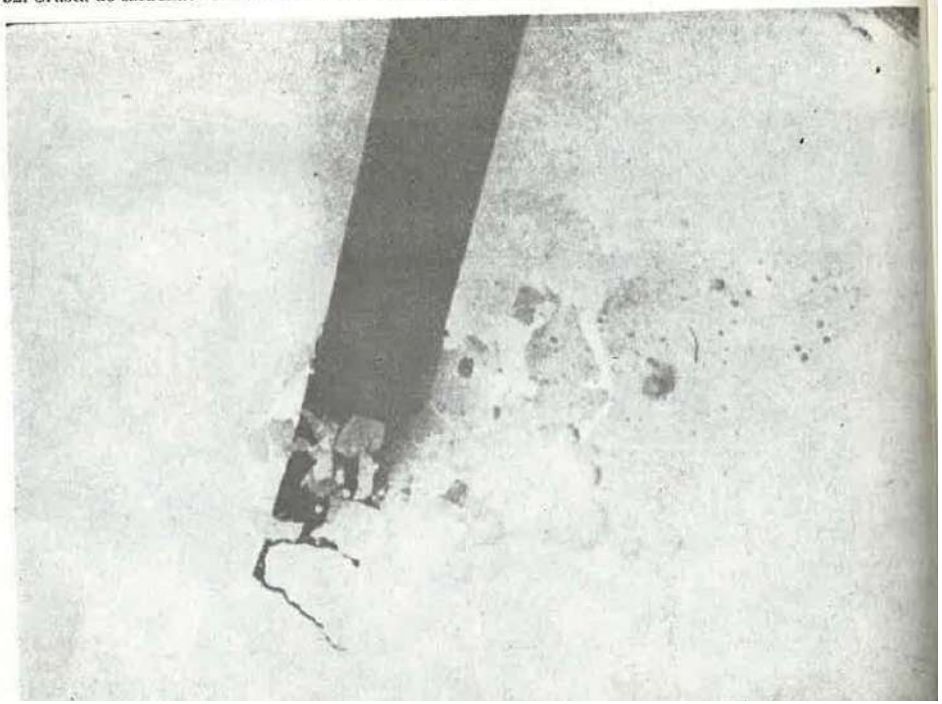
30. Vechi cuptor de var de tip tradițional. (Piva, Muntenegru, R. S. F. Iugoslavia, 1972).





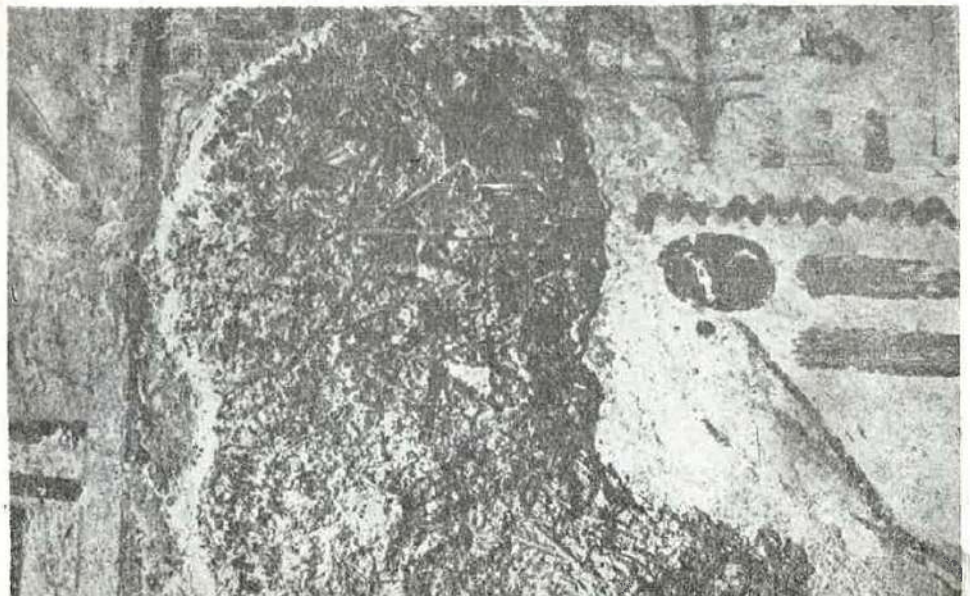
31. Copaie destinată stingerii varului. Varul stins va fi scurs prin vană (la dreapta) într-o mare groapă dispusă mai jos, unde va fi păstrat cît mai mult timp posibil în vederea asigurării unei reacții complete.

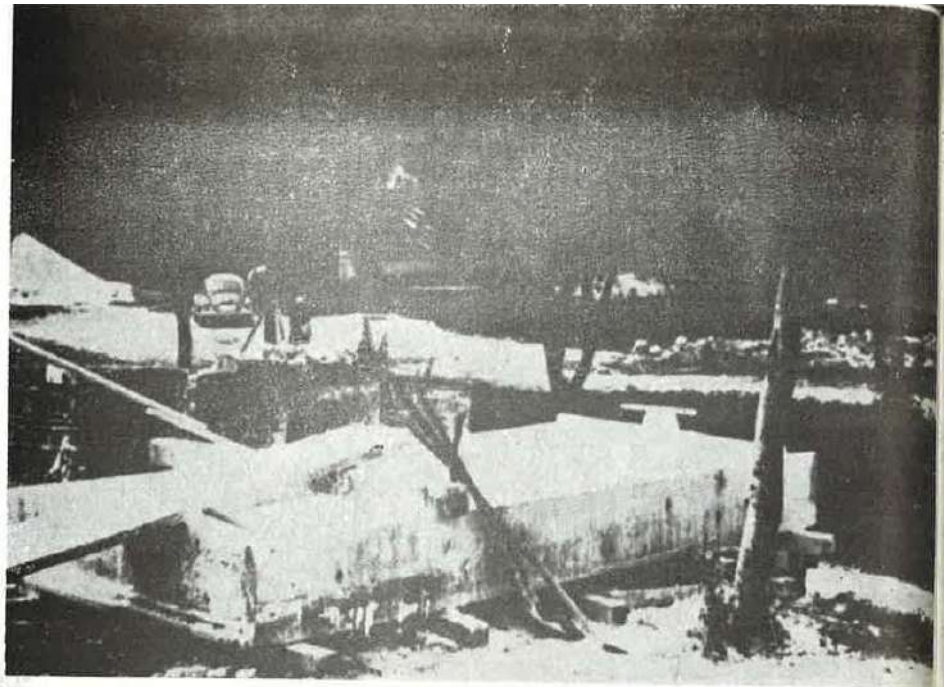
32. Crustă de carbonat de calciu formată la suprafața apei de var în contact cu anhidrida carbonică din aer.



33. Lascaux (Franța). Detaliu de pictură rupestră ilustrînd cele trei tehnici principale : desen în „cărbune" al contururilor și al labelor, pete „sufiate" pentru corpul animalului (cu folosirea unei măști pentru partea inferioară a pîntecelui) și tamponare pentru coamă. De notat cum reliefui natural al peretelui, în partea inferioară, a fost interpretat de artist ca solul pe care animalul este reprezentat în fugă.

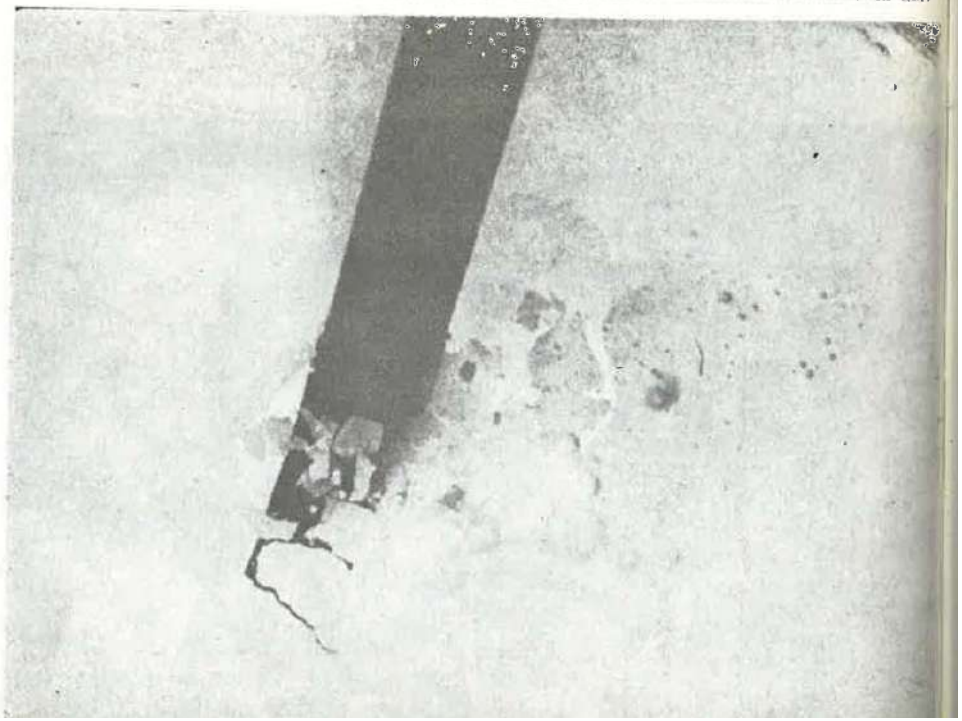
34. Mormînt egiptean, dinastia a XVIII-a. Detaliu de pictură deteriorată arătînd un *arriccio* de argilă și paie sub un *intonaco* de ghips.





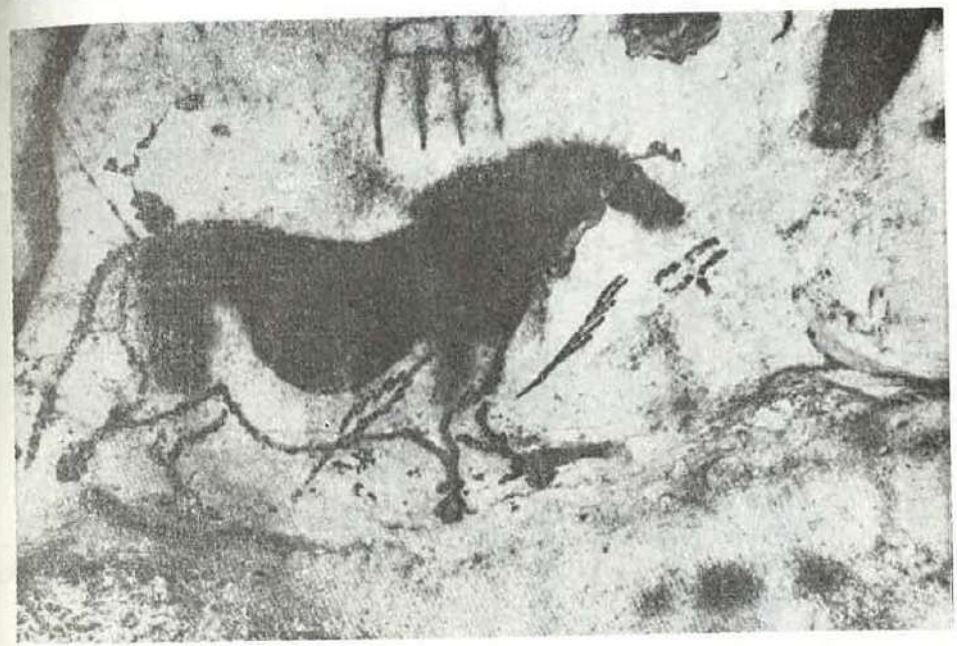
31. Copaie destinată stingerii varului. Varul stins va fi scurs prin vană (la dreapta) intr-o mare groapă dispusă mai jos, unde va fi păstrat cit mai mult timp posibil in vederea asigurării unei reacţii complete.

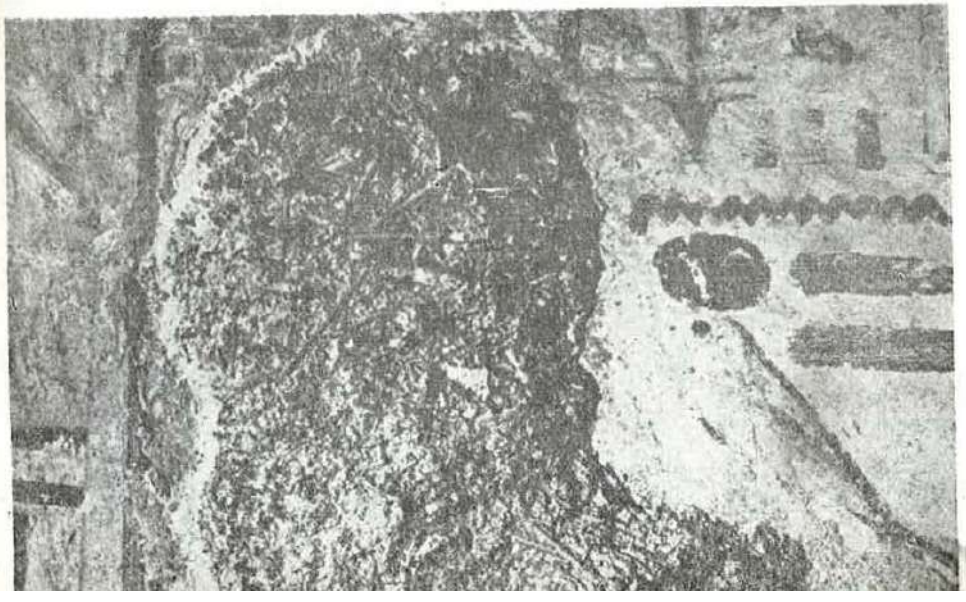
32. Crustă de carbonat de calciu formată la suprafaţa apei de var in contact cu anhidrida carbonică din aer.



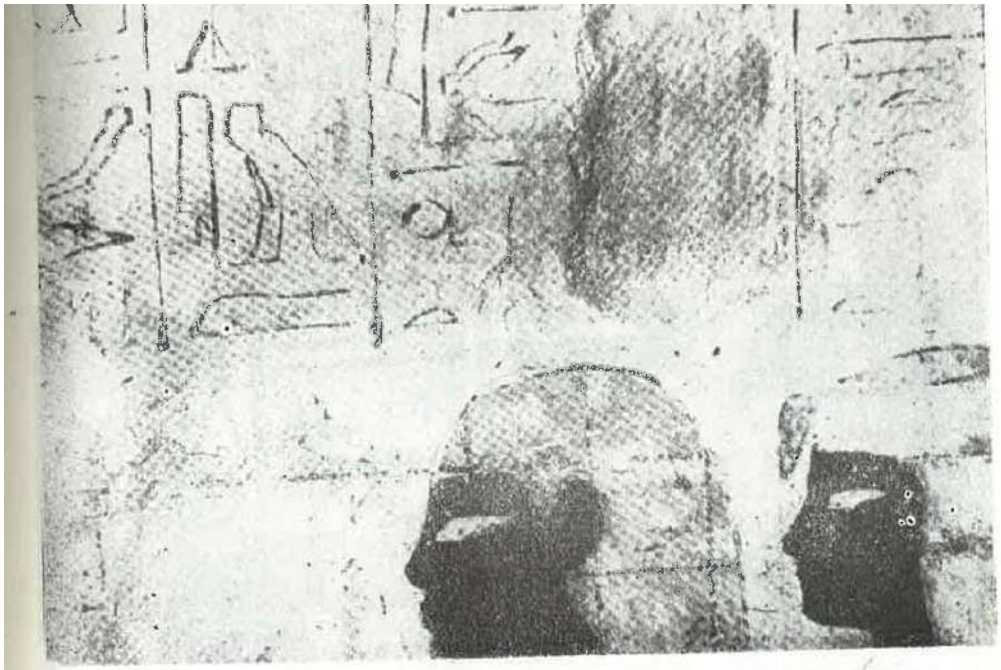
33. Lascaux (Franţa). Detaliu de pictură rupestră ilustrind cele trei tehnici principale: desen in „cărbune" al contururilor şi al labelor, pete „suflate" pentru corpul animalului (cu folosirea unei măşti pentru partea inferioară a pintecelui) şi tamponare pentru coamă. De notat cum relieful natural al peretelui, in partea inferioară, a fost interpretat de artist ca solul pe care animalul este reprezentat in fugă.

34. Mormint egiptean, dinastia a XVIII-a. Detaliu de pictură deteriorată arătind un *arriccio* de argilă şi paie sub un *intonaco* de ghips.

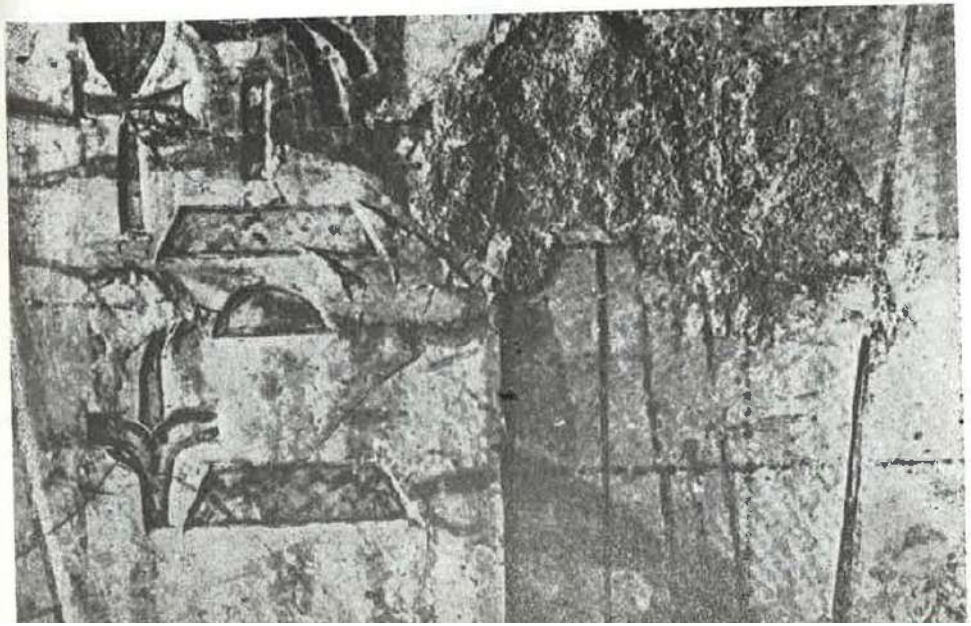




35. Mormînt egiptean, dinastia a XIX-a. Desen pregătitor pe tencuiala neacoperită de caroiaj.

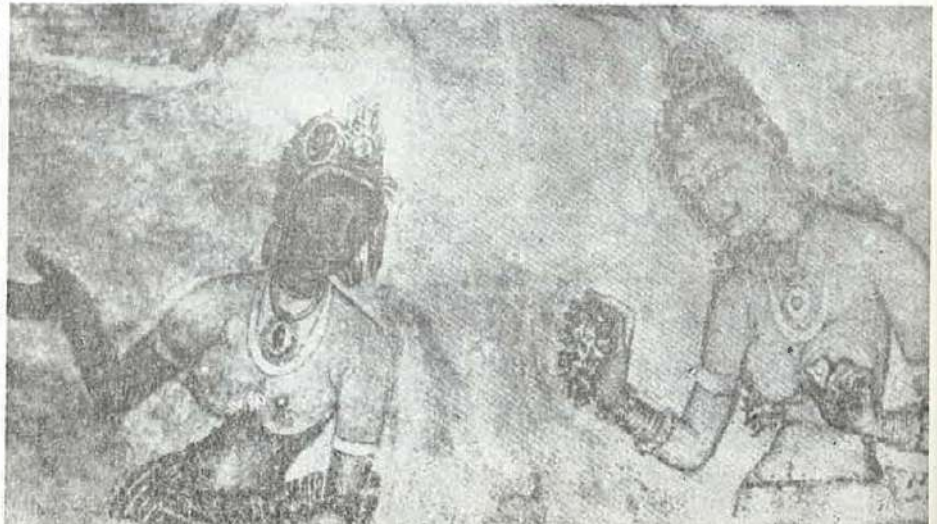


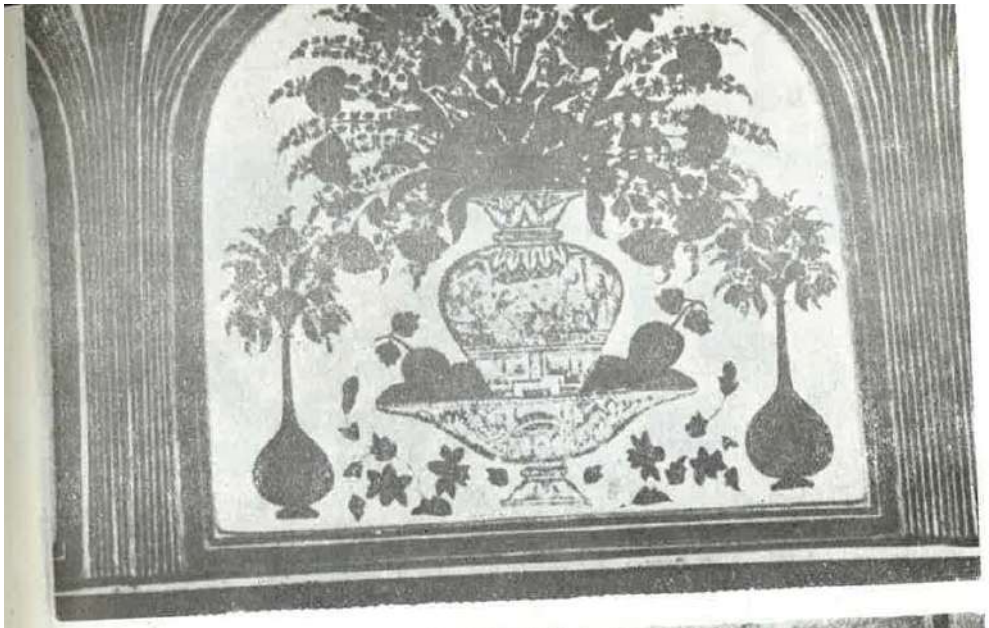
36—37. Morminte egiptene, dinastia a XVIII-a. Pictură neterminată prezentînd caroiajul de construcție executat prin „bătaie" cu firul impregnat de roșu, aplicarea tonurilor de fond și desenul pregătitor al hieroglifelor destinate să fie pictate (36) sau sculptate (37).

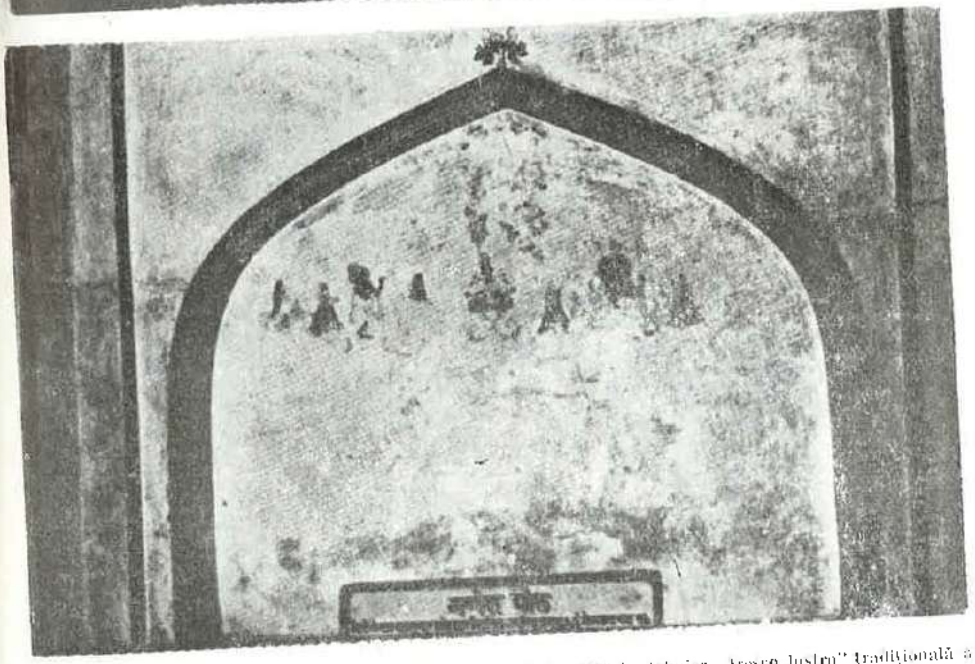


38. Mormintul lui Nefertari, Noul Imperiu, dinastia a XIX-a (Egipt). Detaliu prezentînd rehourile și tonurile închise destinate să modeleze carnația.

39. Sigirya (Sri Lanka). Detaliu de *Apsaras* (sec. V e.n.)

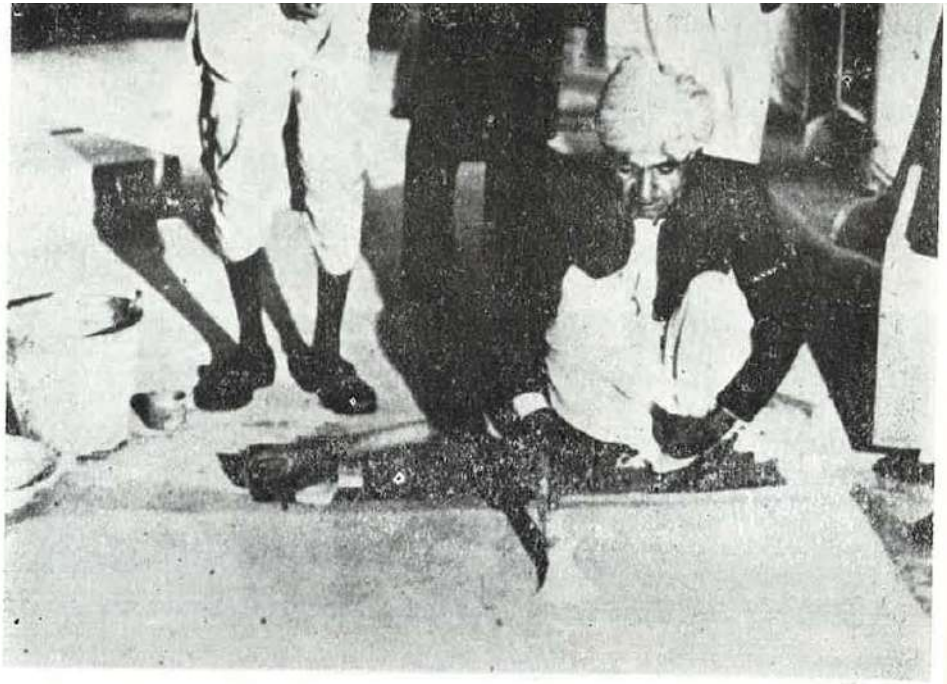






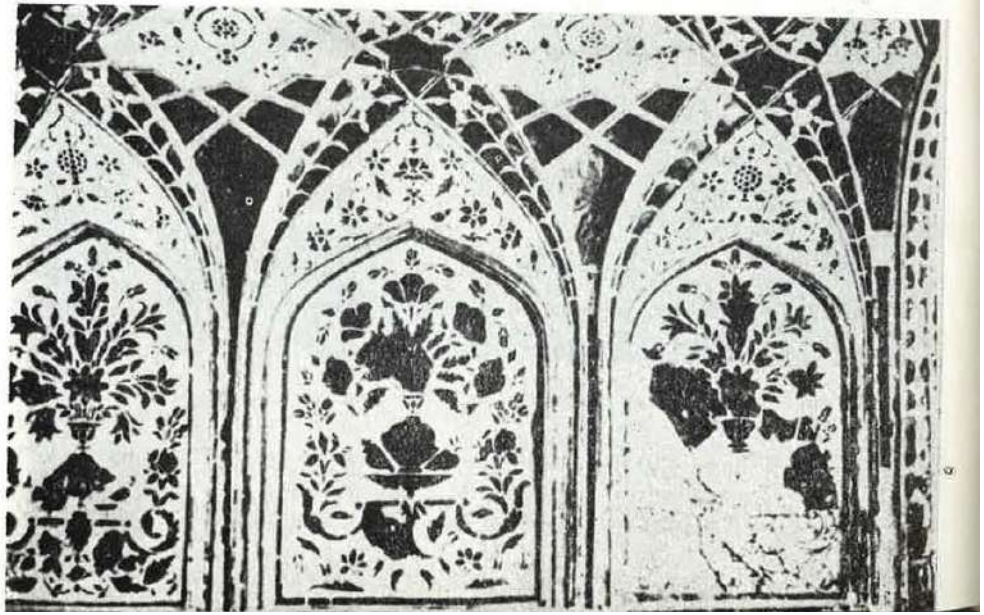
40. Amber Fort (Rajasthan, India). Detaliu de pictură executată în tehnica „fresco lustro" tradițională a Rajasthanului (sec. XVII).

41. Amber Fort (Rajasthan, India). Decor pictat al unei nișe prezentînd pe la jumătatea mălțimii îmbinarea între două poatate.

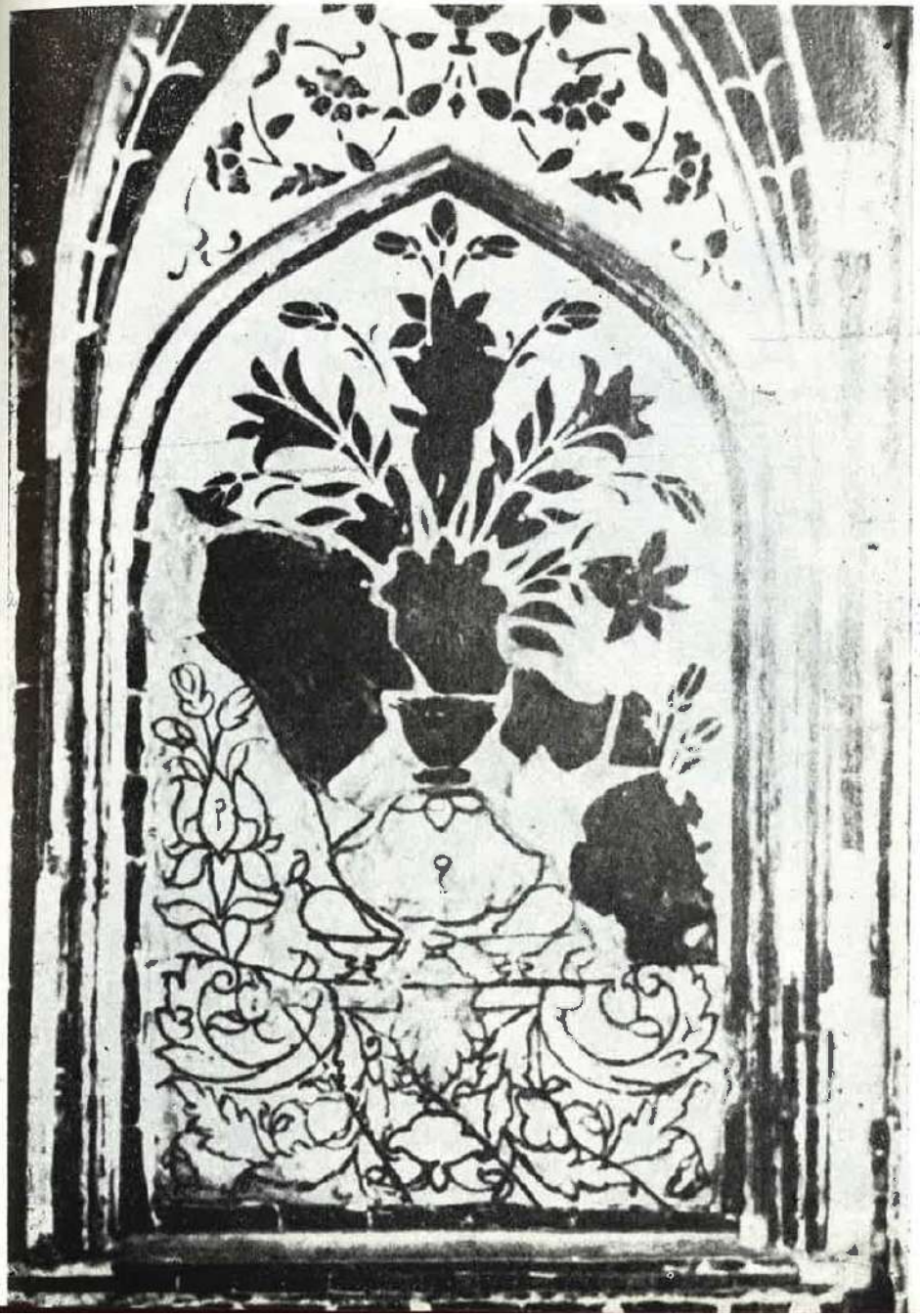


42. Amber Fort (Rajasthan, India). Artizan executînd un pavîment în tehnica tradiţională locală „fresco lustro". De notat aplicarea cu pensula a ultimelor straturi şi piatra utilizată pentru lustruire.

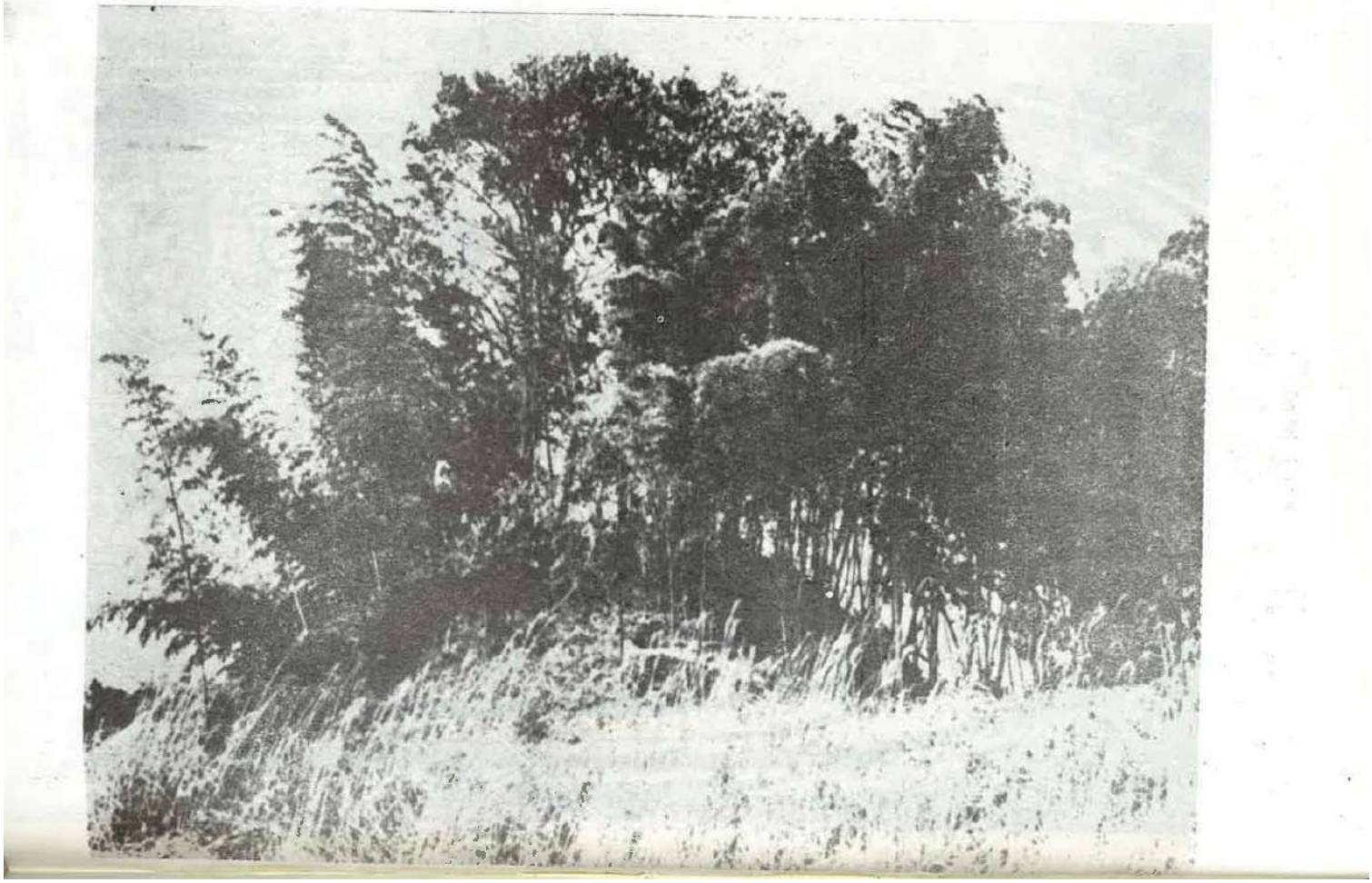
43. Amber Fort (Rajasthan). Decor combinînd pictură şi incrustaţii de pietre semipreţioase.



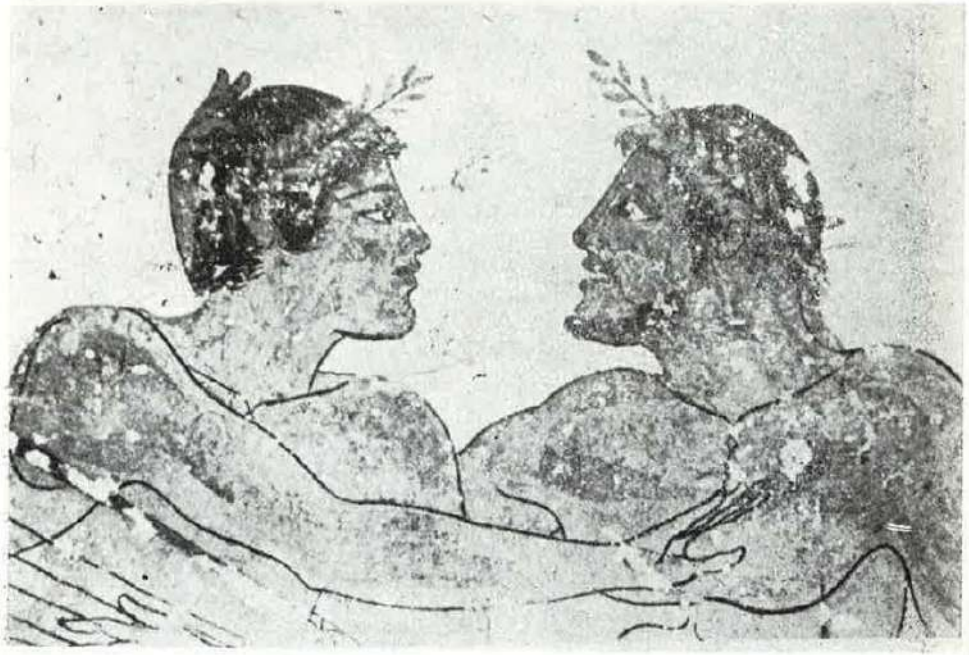
44. Amber Fort (Rajasthan, India). Decor combinînd pictura şi incrustaţiile de pietre semipreţioase. Căderea *intonaco*-ului în partea inferioară a unei nişe relevă prezenţa unei *sinopia* (în negru) pe *arriccio*-ul subiacent. Raţiunea acestei faze pregătitoare este cu siguranţă aceea de a preciza dinainte localizarea diferitelor materiale de inserat în pictură. Aceasta trebuie să fie şi semnificaţia semnelor care marchează anumite părţi ale desenului (detaliu din il. 43).



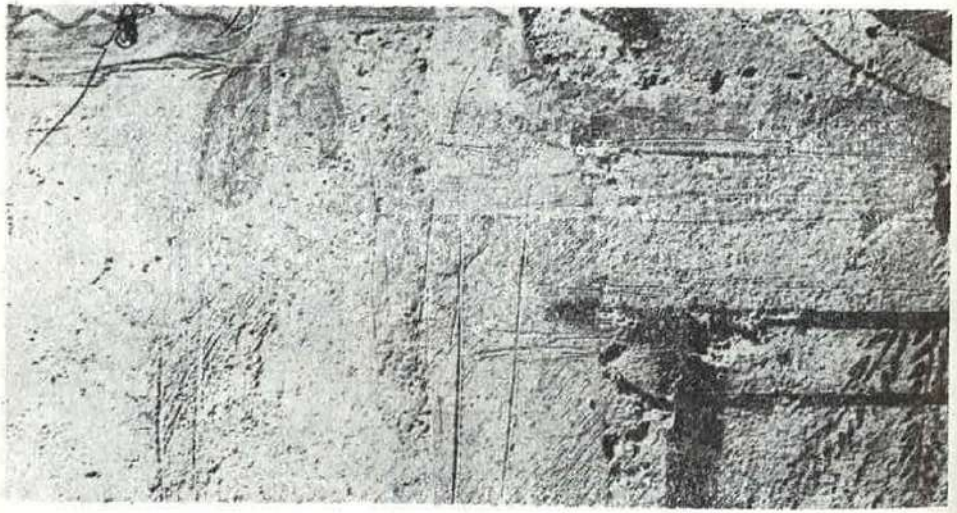
45. Takamatsuzuka (Kyoto, Japonia). Vedere a tumulusului care acoperă mormîntul decorat cu picturi murale.



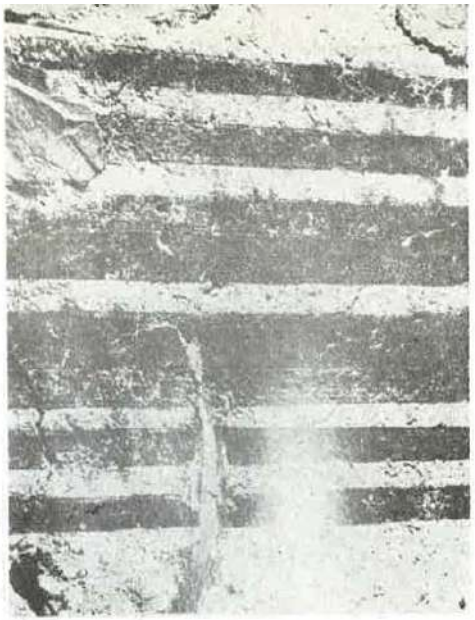
46. *Takamatsuzuka (Kyoto, Japonia).* Detalii din picturile care decorează mormîntul de sub tumulus. Tencuială pe bază de var pe plăci de piatră. Folosirea unei tehnici în fresco cu ață exclusă (sec. VII).



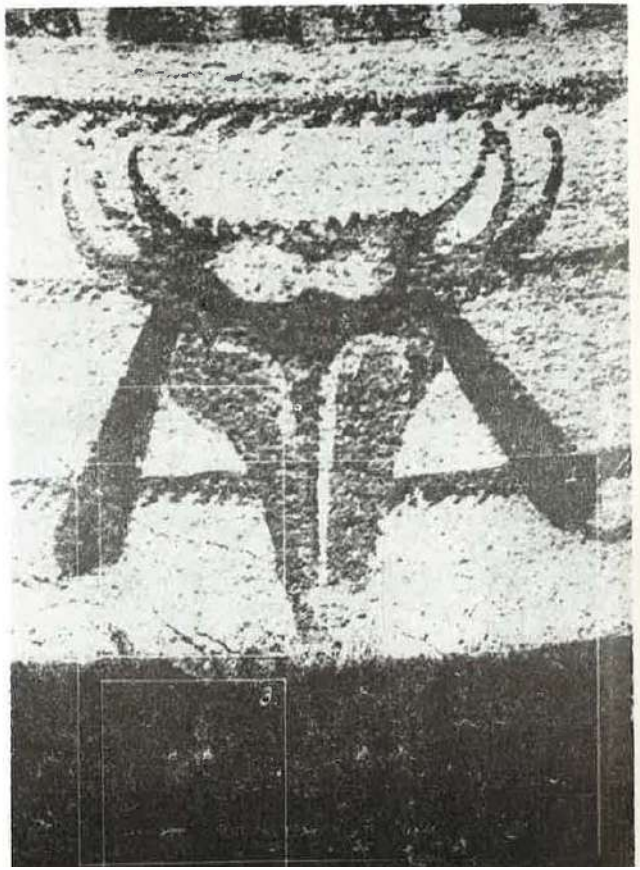
47. Paestum (Italia), *Mormîntul scufundătorului* (aprox. 480 î.e.n. Detaliu). Operă a unui artist grec, executată în frescă pe o tencuială pe bază de var acoperită de o văruială subțire și netedă, în care desenul a fost gravat ușor, așa cum arată detaliul (2) fotografiat în lumină razantă. Suportul este constituit din plăci de piatră.



48. Tarquinia (Italia). *Mormîntul leoparzilor*. Detaliu de pe peretele din dreapta (sec. V î.e.n.). Fotografiat razant relevînd textura rugoasă a văruielii și desenul gravat pregătitor ale cărui variante demonstrează, ca și în cazul precedent, căutarea formei direct *in situ*.

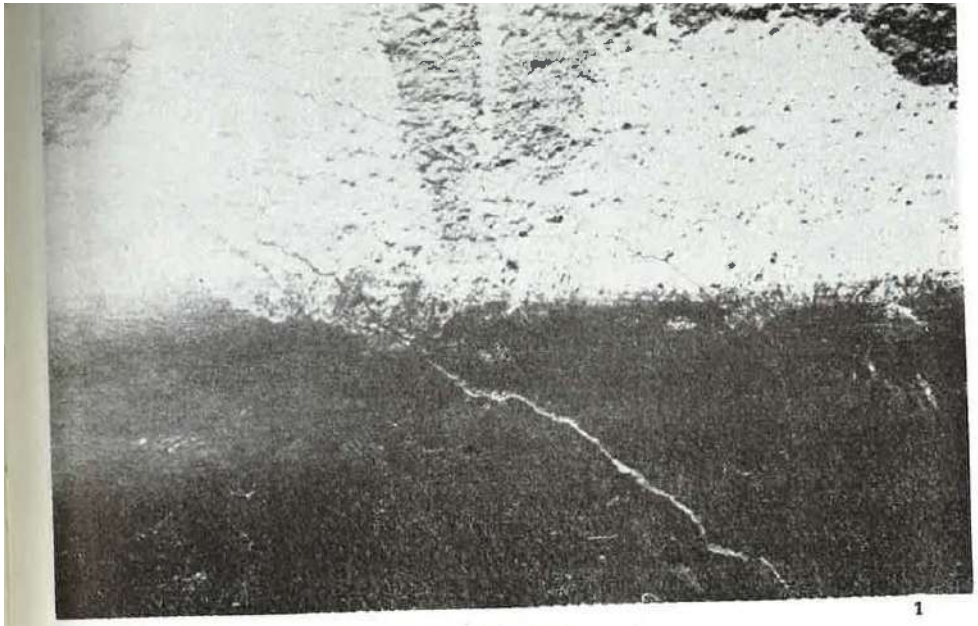


49. Tarquinia (Italia), *Mormintul taurilor*. Benzi decorative al căror traseu pregătitor a fost cîrţiuni „bătînd" cu o sfoară care şi-a lăsat urma în forcadă pe *intonaco*-ul proaspăt.



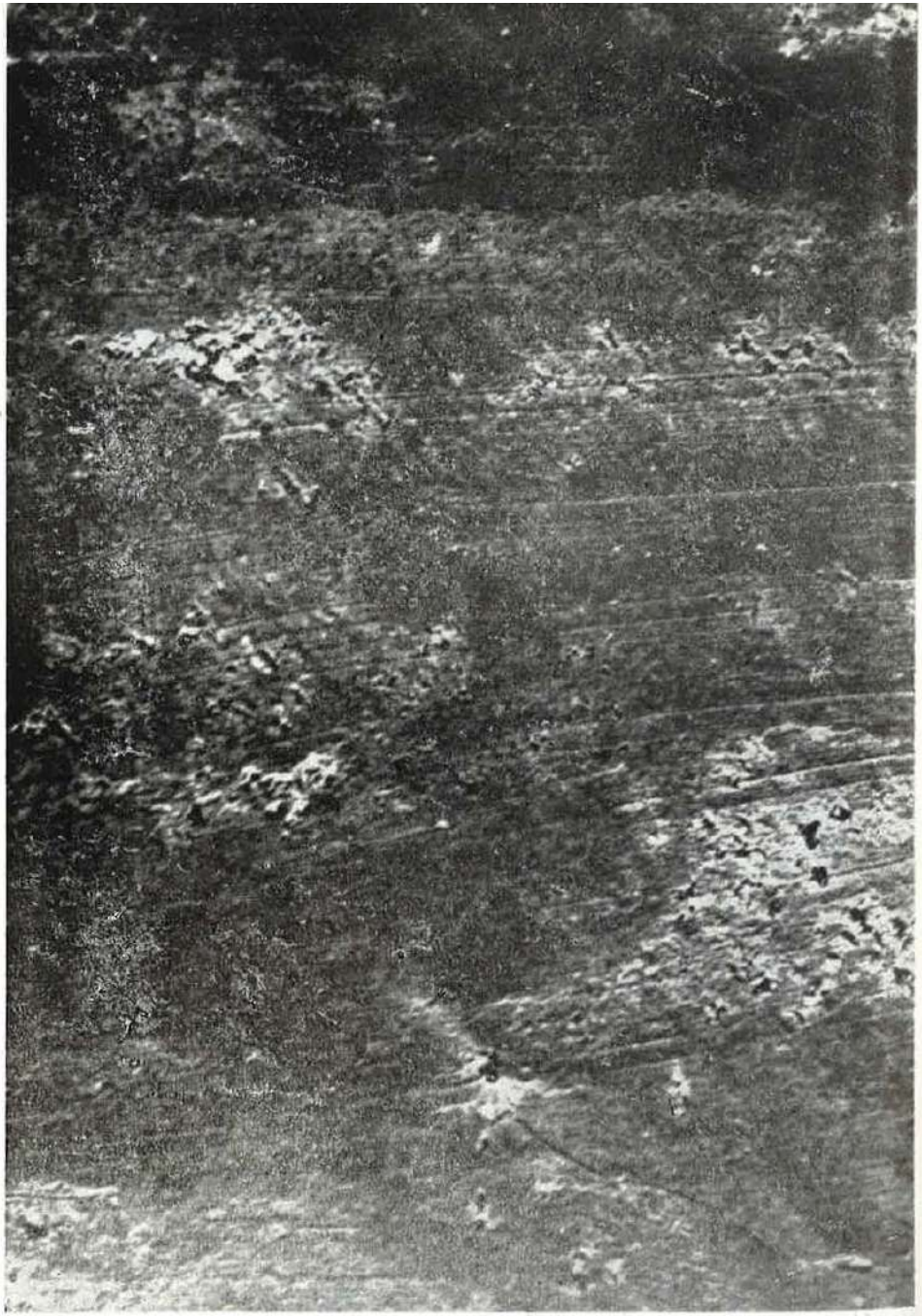
50. Kazanlik (R.P.Bulgară). Tolos din epoca cienistică. Detaliu al zonei de trecere de la decorul cupolei (nelustruit) la soclul roşu (lustruit). Ansamblu cu localizarea detaliilor.

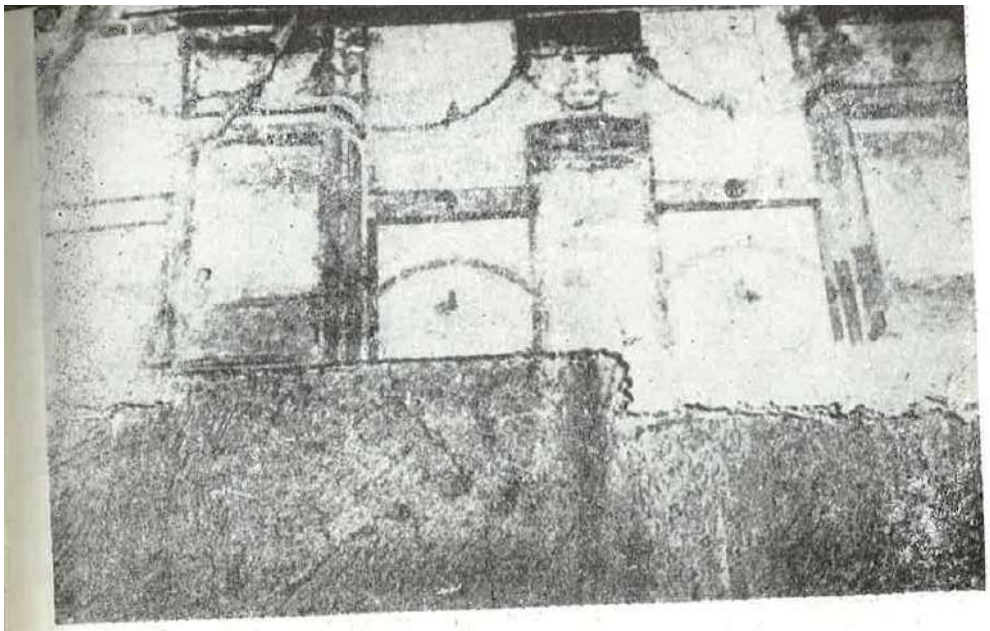
1. Zonă intermediară arătînd că lustruirea soclului a atins uşor fondul alb al zonei superioare a cărei strivire dovedeşte că tencuiala — care trebuie să fi fost deja pictată — era încă proaspătă în momentul acestei operaţiuni.
2. Suprafaţa zgrunţuroasă a porţiunii nelustruite.
3. Suprafaţa soclului roşu lustruit cu un instrument — probabil metalic — care a lăsat striaţiuni.



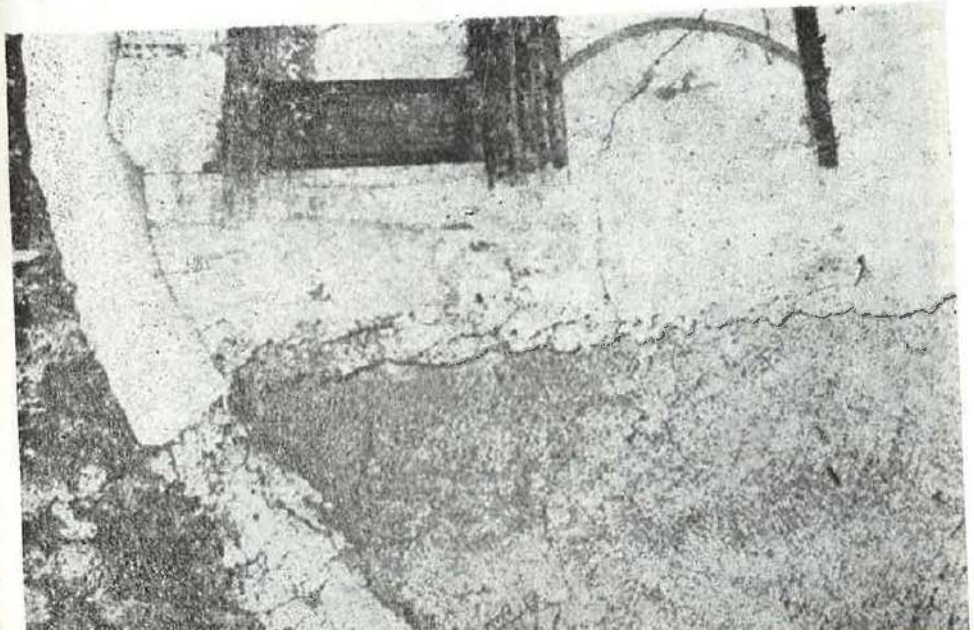
1

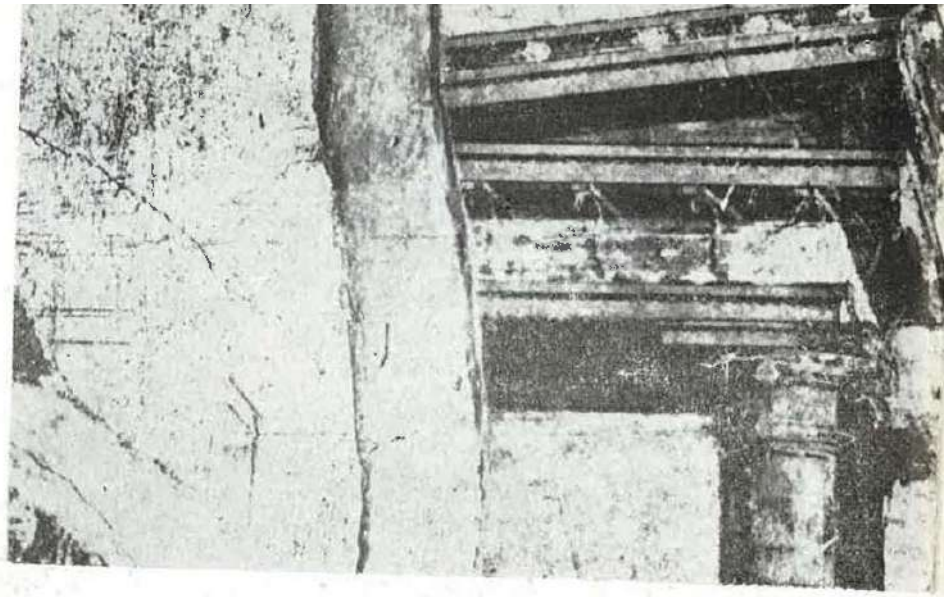
2



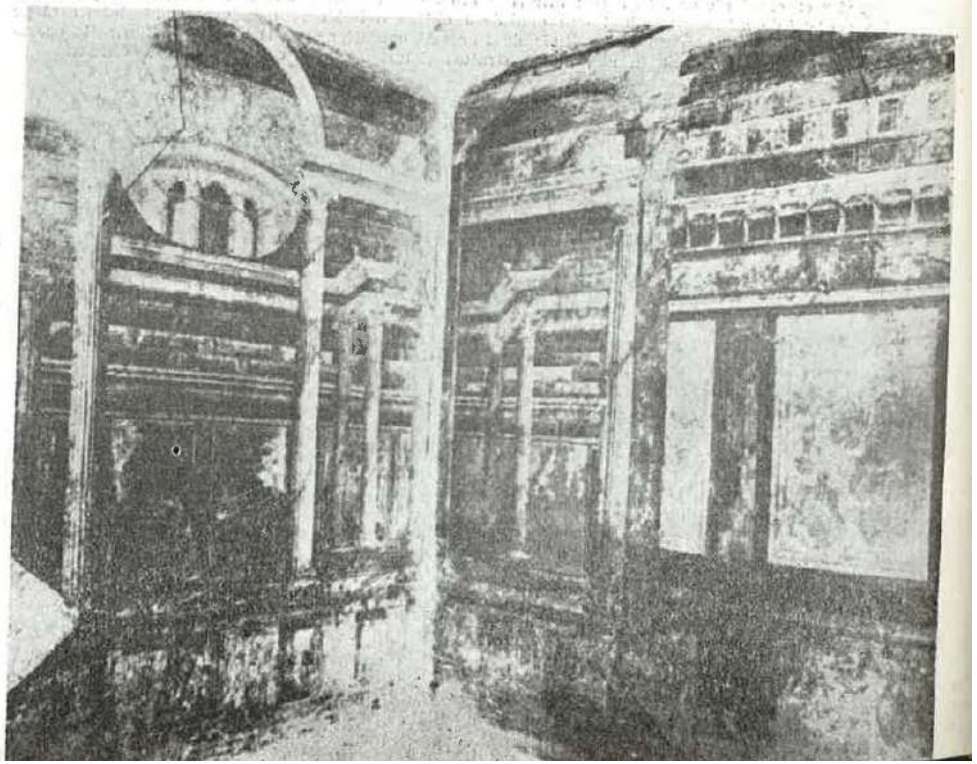


51. Pompei (Italia), *Casa lucariumului lui Ahile*: perete neterminat (aprox. 79. e.n.). 1. Pe *arriccio*-ul vizibil în partea inferioară și caracterizat de suprafața sa rugoasă, pictorul a aplicat *intonaco*-ul *pontatei* superioare și a executat pictura. El a fost întrerupt din lucrul său atunci cînd tăia orizontal partea inferioară a *pontatei* de *intonaco* terminat cu scopul de a obține o îmbinare netă cu *pontata* inferioară pe care urma să o execute de îndată ce ar fi terminat această operațiune. 2. Detaliu din ilustrația precedentă, arătînd *intonaco*-ul aplicat în mai multe straturi și lustruit, așa cum recomandă Vitruviu.

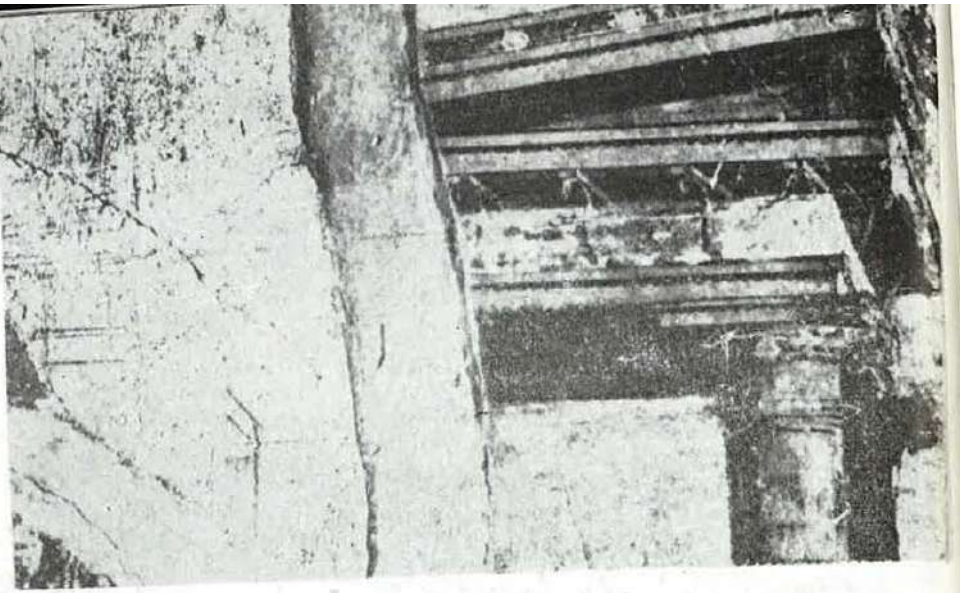




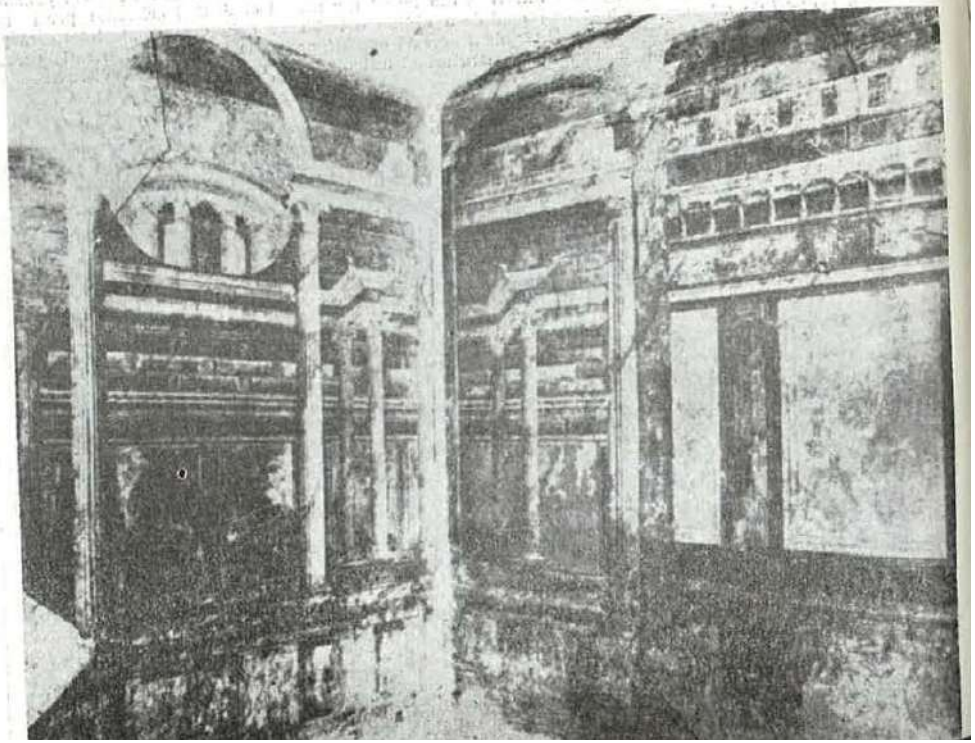
52. 1. Pompei (Italia) *Casa Labirintului*, Oecus (al doilea stil). Detaliu de pe peretele din dreapta arătînd — în stînga — urmele unei *sinopia* pe *arriccio*.
2. Pompei (Italia), *Villa dei Misteri*. Cubiculum cu decor din cel de-al doilea stil (aprox. 50 î.e.n.). Ansamblul picturii a suportat o lustruire completă.



53. Detaliu din ilustrația 52 (2) prezentînd un capitel executat în „*giornata* înserată" și relevînd, în eclerajul razant, o parte a îmbinărilor *giornatei* înserate și strivirea împăstărilor datorată lustruirii finale.

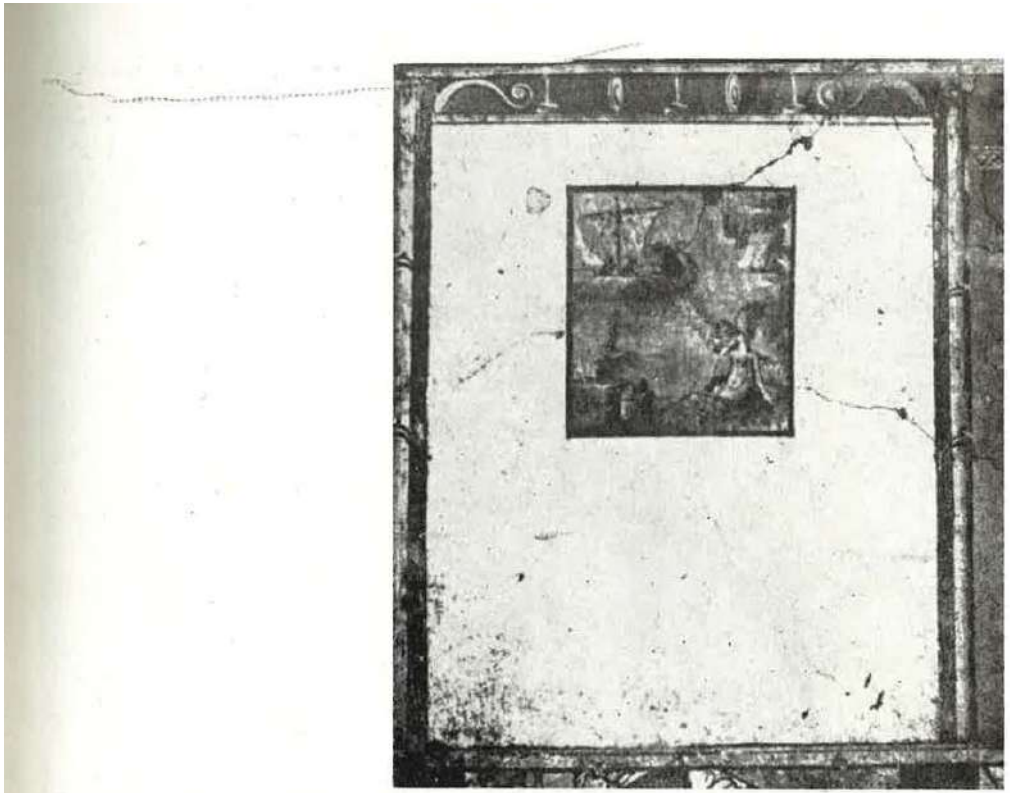


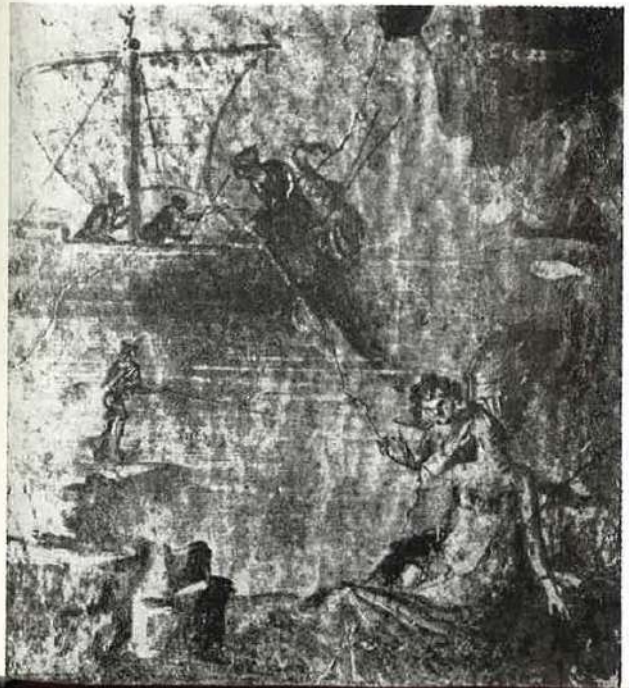
52. 1. Pompei (Italia) *Casa Labirintului*, Occus (al doilea stil). Detaliu de pe peretele din dreapta arătind — în stînga — urmele unei *sinopia* pe *arriccio*.
2. Pompei (Italia), *Villa dei Misteri*. Cubiculum cu decor din cel de-al doilea stil (aprox. 50 î.e.n.). Ansamblul picturii a suportat o lustruire completă.



53. Detaliu din ilustrația 52 (2) prezentînd un capitel executat în „*giornate* inserate" și relevînd, în eclerajul razant, o parte a îmbinărilor *giornatei* inserate și strivirea împăstărilor datorată lustruirii finale.

54. Pompei (Italia), *Casa larariumului lui Ahile*. Peretele unei săli cu decorul terminat, excepţînd un „tablou" central pentru care *intonaco*-ul a fost lăsat nelustruit. Acesta trebuia să fie scos şi înlocuit cu un *intonaco* proaspăt pe care pictorul şi-ar fi realizat compoziţia. Dar în acest moment (ca şi în cealaltă sală; vezi il. 51) lucrul a fost întrerupt.

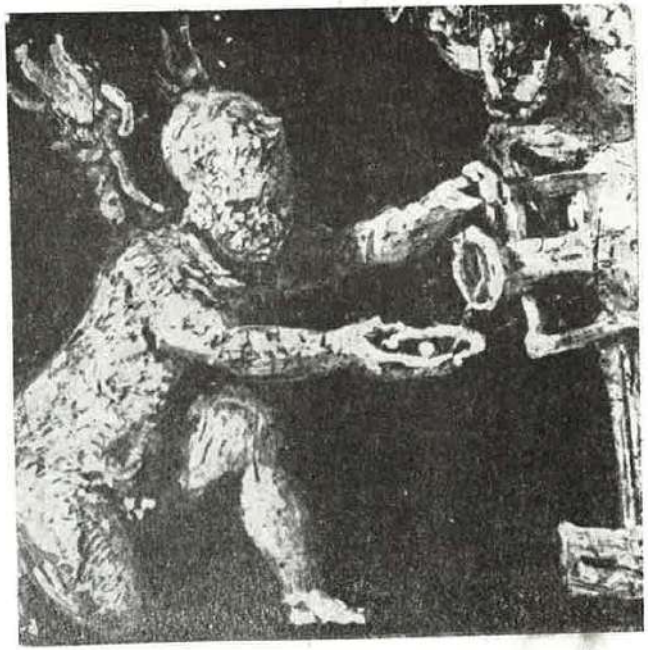




55. Pompei (Italia), *Casa dei Vetti*, prima cameră în stînga intrării (aprox. 70 e.n.). Panou cu fond alb şi tablou executat în *„giornata* inserată". De notat urmele, uşor vizibile, ale „lustruirii de sudură" împrejurul tabloului şi diferenţa între lustruirea perfectă a peretelui alb şi aceea, mai sumară şi cu puternice striaţiuni verticale, a tabloului inserat (ansamblu şi detaliu).

56. Pompei (Italia). *Villa dei Misteri, Faun doussina* (aprox. 50 î.e.n.). Detaliu în care strivirea împăstărilor sub efectul lustruirii finale este clar vizibilă în ecleraj razant. Această strivire explică „irealitatea" picturilor murale romane, rezultînd din contrastul între reliefui aşteptat şi nivelarea efectivă a suprafeţei care întregeşte împăstările *in* (sau în spatele) planului „oglinzii" obţinute prin lustruire.

57. Pompei (Italia), *Villa dei Misteri, Marea sală a misterelor* (aprox. 50 î.e.n.). Detaliu în lumină razantă arătînd strivirea împăstărilor de o lustruire finală generalizată, care uneşte într-o aceeaşi „oglindă" figuri şi fond.

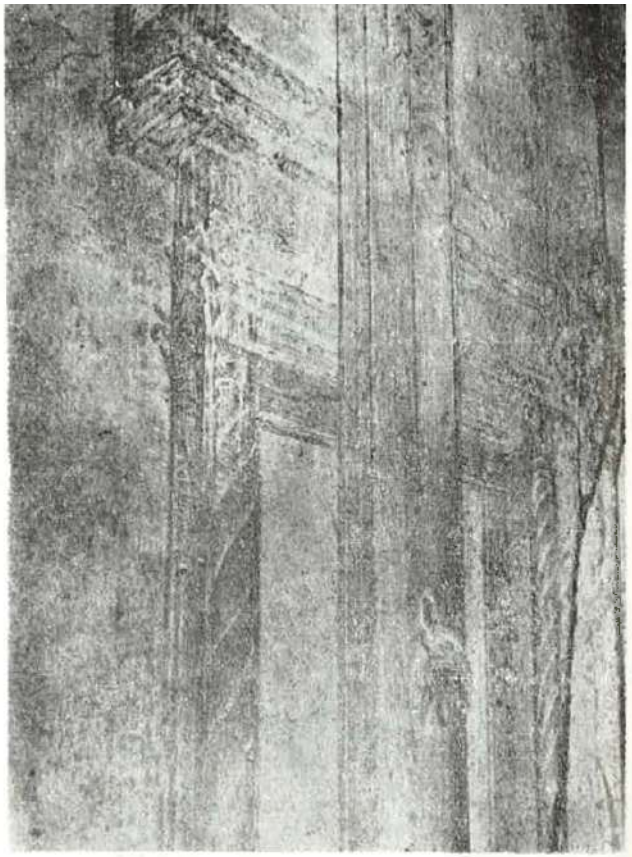


58. Pompei (Italia), *Casa dei Vetti*, sală cu decoruri din cel de-al patrulea stil (aprox. 70 e.n.). Detaliu din friza cu putti culegînd struguri.

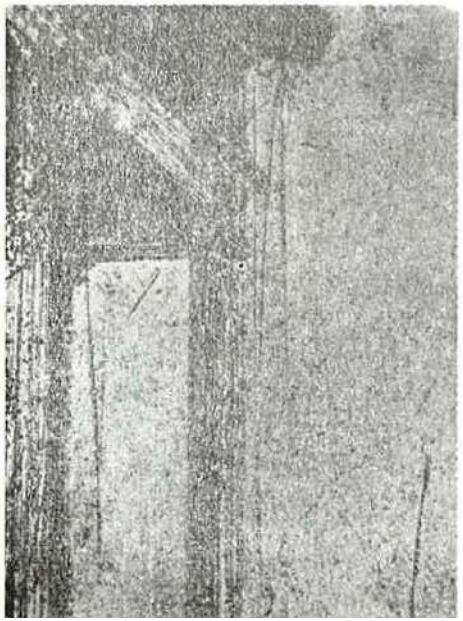
59. Pompei (Italia), *Casa dei Vetti*, sală cu decor din cel de-al patrulea stil (aprox. 70 e.n.). Detaliu din friza cu putti culegînd struguri. Pentru strivirea impăstărilor (care ne-ar putea îndemna să ne gîndim în mod greşit, la lucrul cu spatule în encaustică) vezi observaţiile de la il. 56.

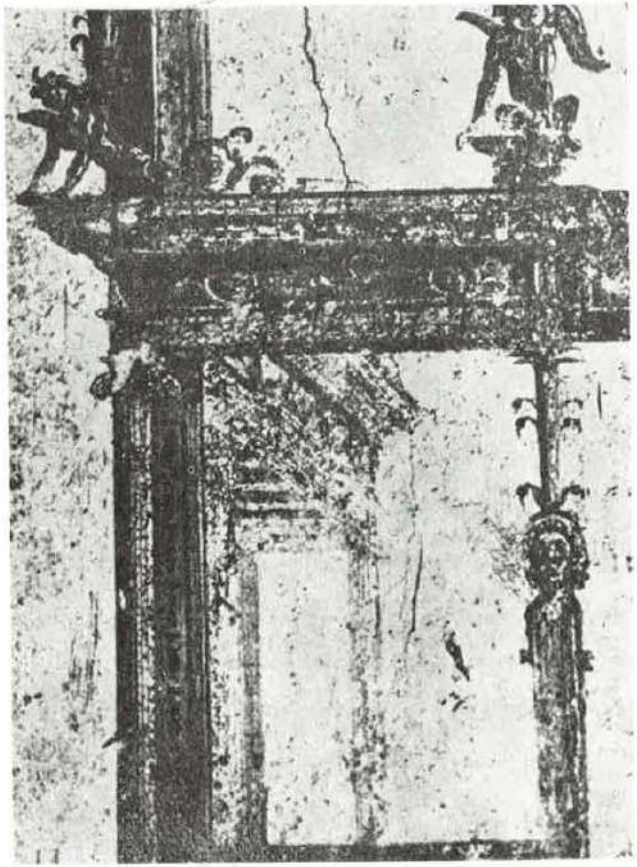
60. Herculanum (Italia), coridor într-o casă neidentificată cu decor din cel de-al treilea stil. Lumina reflectată relevă clar lustruirea specială limitată la benzi şi motive decorative, care a determinat depresiuni caracteristice la tencuială.

61. Herculanum (Italia). Detalii din ilustraţia 60 : motiv decorativ cu grifon. Lustruirea locală care a asigurat o mai bună rezistenţă culorilor (în special a fondului negru) (2) este clar vizibilă în lumină razantă (1). Strivirea impăstărilor în imaginile grifonilor dovedeşte că în acest caz lustruirea a fost executată după terminarea pictării acestui motiv. Instrumentul folosit — acel *liaculum* al lui Vitruviu — pare să fi avut aici o formă rotunjită şi ar fi putut fi de piatră, mai degrabă decît de metal (vezi folosirea unei lustruiri analoge în pictura bizantină, la Piva, il. 77)



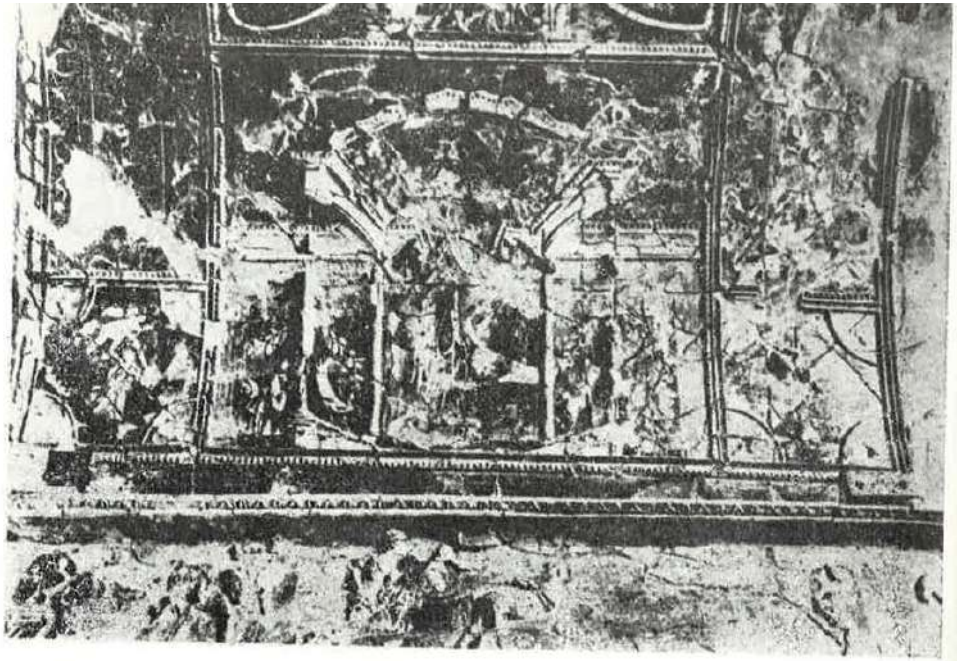
62—63. Pompei (Italia), casă neidentificată. Detalii de arhitectură arătînd în lumină reflectată urmele lustruirii finale care a stivuit impăstările. Liniile paralele verticale permit să se ghicească lărgimea instrumentului folosit, după toate aparențele un soi de mistrie (spaclu), care ar putea fi acel *ferrarium* menționat de Vitruviu.





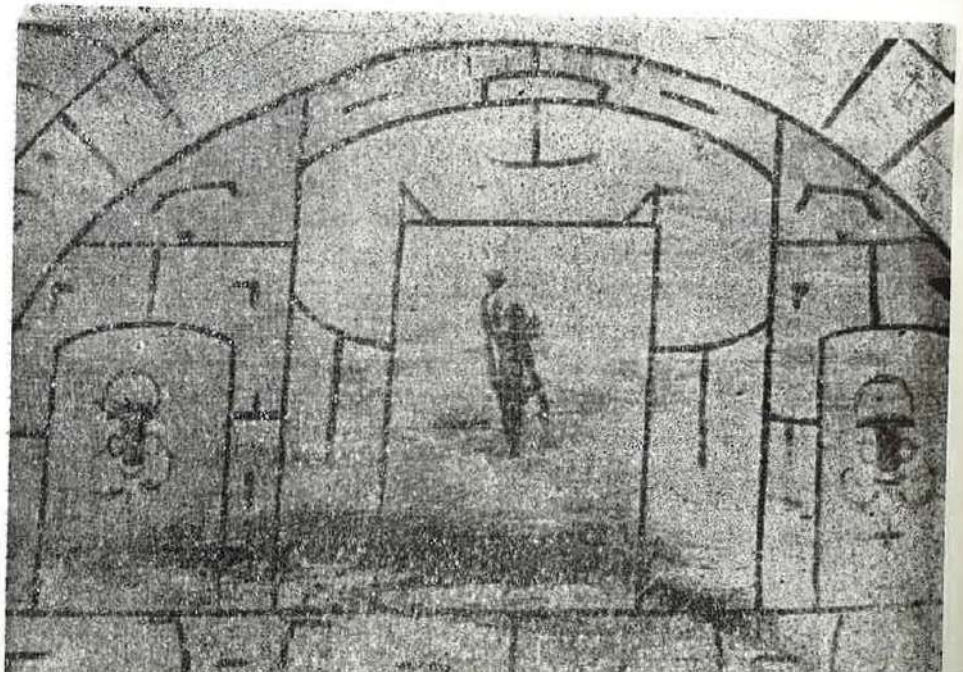
64. Pompei (Italia), *Casa dei Vetti*, sală de decor din cel de-al patrulea stil. Detaliu prezentînd, la dreapta motivelor arhitecturale, mici puncte negre corespunzînd unor mici găuri în stratul pictural. Acestea par să se explice în modul cel mai logic, ca urme, în tencuiala proaspătă, ale unghiilor de la mîna stîngă a artistului care s-ar fi servit de brațul și pumnul sting ca de un maler-stock pentru executarea detaliilor, sprijinindu-și mîna dreaptă.

65. Pompei (Italia), *Casa lui Castor și Polux*. Exemplu de desen gravat în tondul proaspăt, utilizat în mod curent pentru desenul pregătitor al micilor figuri și scenelor prea puțin importante pentru a necesita executarea, în „*giornate* inserate".

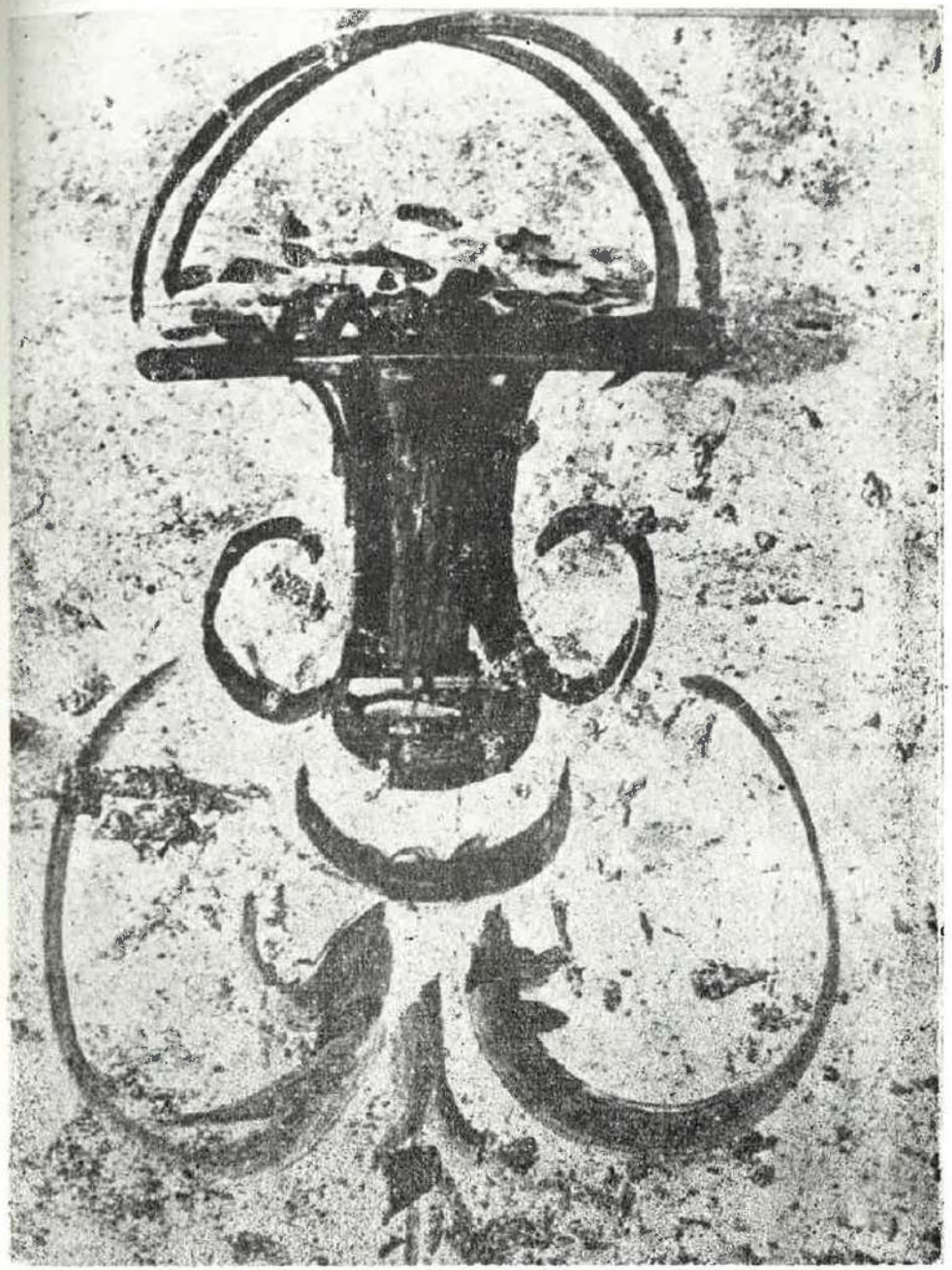


66. Pompei (Italia), *Casa larariumului lui Ahile*. Bolta larariumului, partea dreaptă ilustrînd integrarea, într-o perfectă continuitate, a reliefului și a picturii. O gravură mai schematică și mai profundă decît cea care pregătea picturile favoriza aderența reliefurilor la suprafață (vezi zona figurii centrale, dispărută).

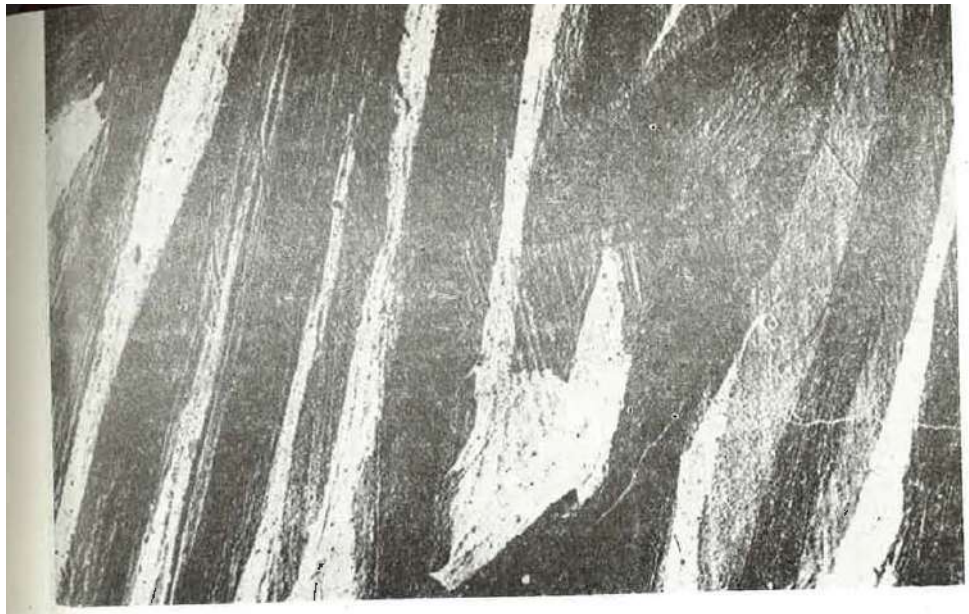
67. Villa romană sub catacombele Sfîntului Sebastian, Roma (Italia). Perete cu decor din secolul III. De notat iregularitățile în aplicarea *intonaco*-ului și absența oricărei lustruiri (vezi detaliul din il. 68).



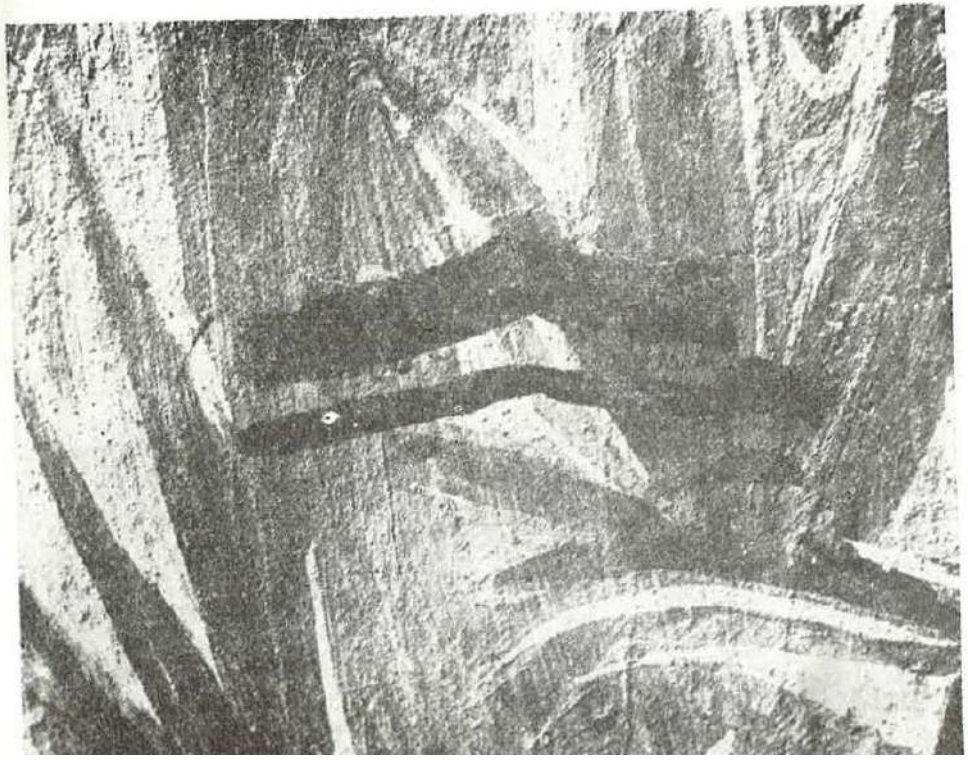
68. Detaliu din il. 67.



69. Schiță de mici dimensiuni reprezentîndu-l pe Sfîntul Gheorghe, executată pe *arriccio* pentru a servi de model unei fresce alăturate. Provine de la biserica din Djurdjevi Stupovi, Ras, Serbia (sec. XII, Belgrad R.S.F. Iugoslavia), Muzeul Național.



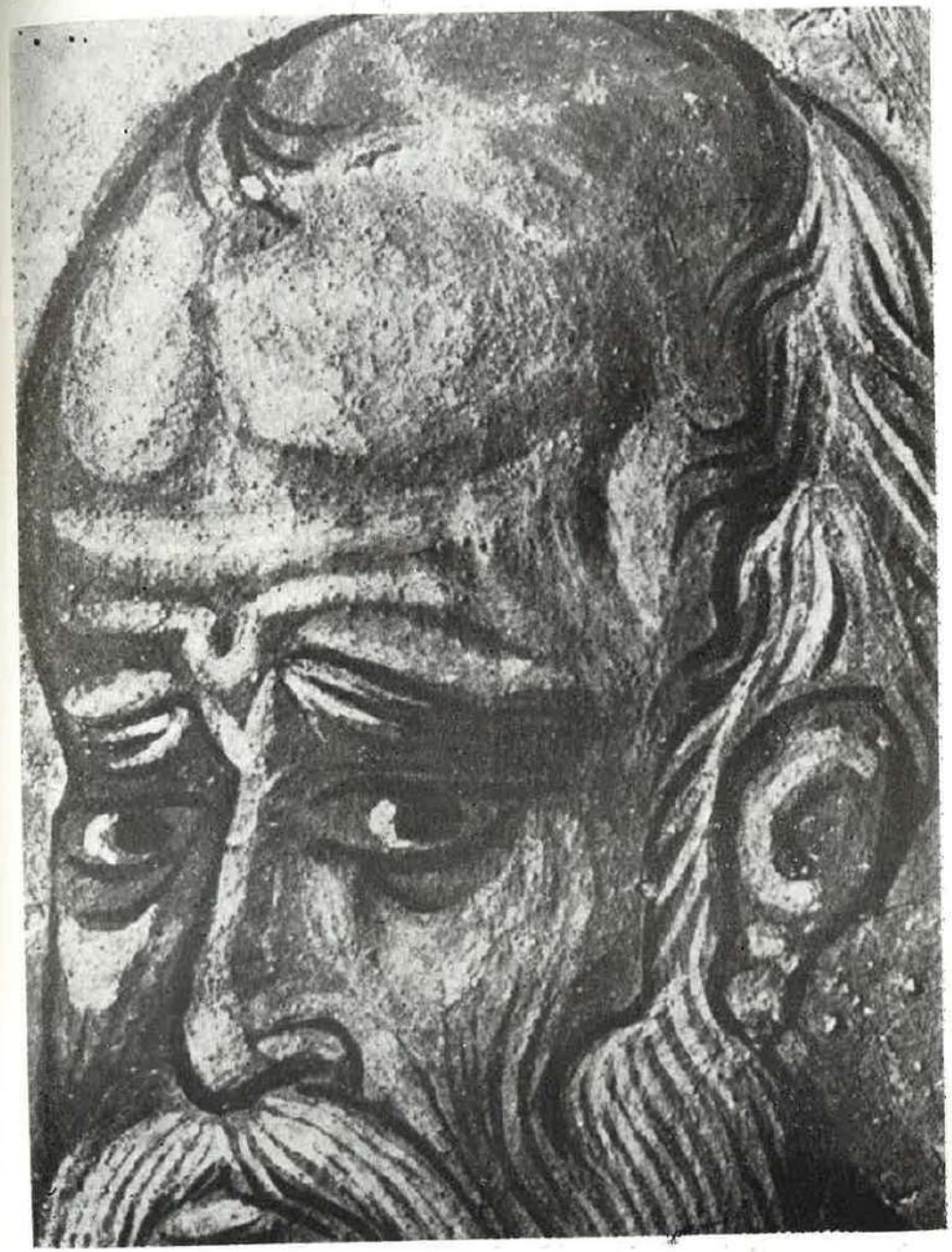
70. (1 și 2) — Asinou (Cipru), narthex, 1333. Detalii arătînd suprapunerea succesivă a tonurilor de fond, tonurilor mijlocii și accentelor de umbră și lumină, cu grija de a crea, între aplicările de tonuri o gradațiune optică, dintre cele mai picturale create astfel (cf. schemelor din fig. 3 și 18). De notat și textura caracteristică a suprafeței. (Prin amabilitatea lui David Winfield și Dumberton Oaks, Harvard University)



71. Nerezi (Macedonia, R.S.F. Iugoslavia), biserica Sfîntului Pantelimon (1164). Detaliu ilustrînd bogăția picturală a unei opere bizantine de calitate.

72. Sant'Angelo in Formis (Italia), catedrala (1072- 1087). Detaliu ilustrînd tendințele occidentale romanice de a strivi formele în plan și în consecință de a simplifica jocul de suprapuneri, accentuînd valoarea grafică a trăsăturilor.

73. Asinou (Cipru, 1333). Detaliu arătînd suprapunerile bizantine pe o figură pictată executată mai schematic decît la Nerezi, dar mai „pictural" și bivăluitor decît la Sant'Angelo in Formis (cf. il. 71 și 72). (Prin amabilitatea lui David Winfield și Dumberton Oaks, Harvard University).

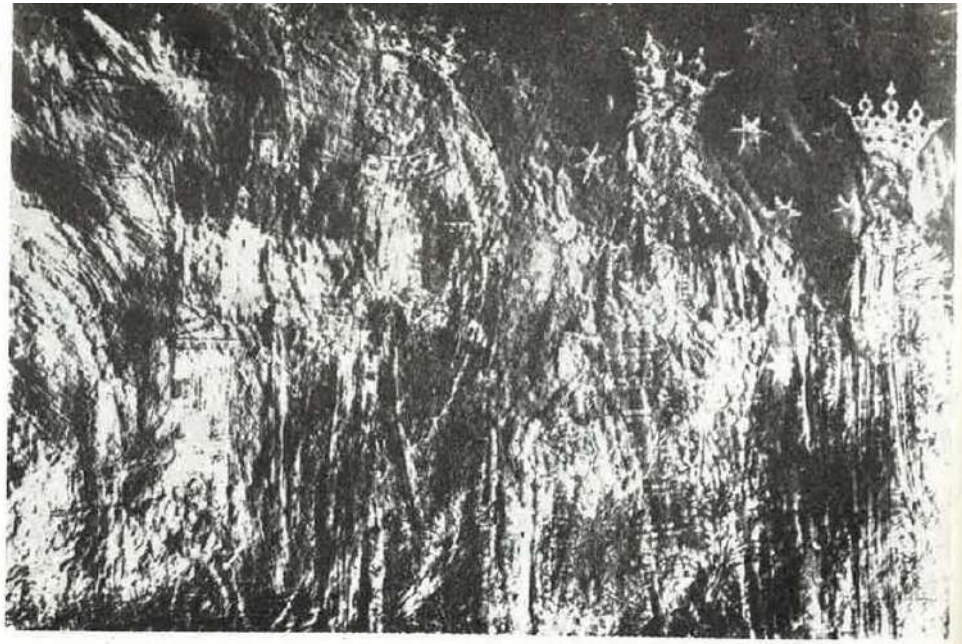


74. Moldovița (R. S. România). Detaliu din decorul exterior al zidului de sud al bisericii ilustrînd linearizarea execuției și vioiciunea pur grafică a trasaturilor (sec. XVI).

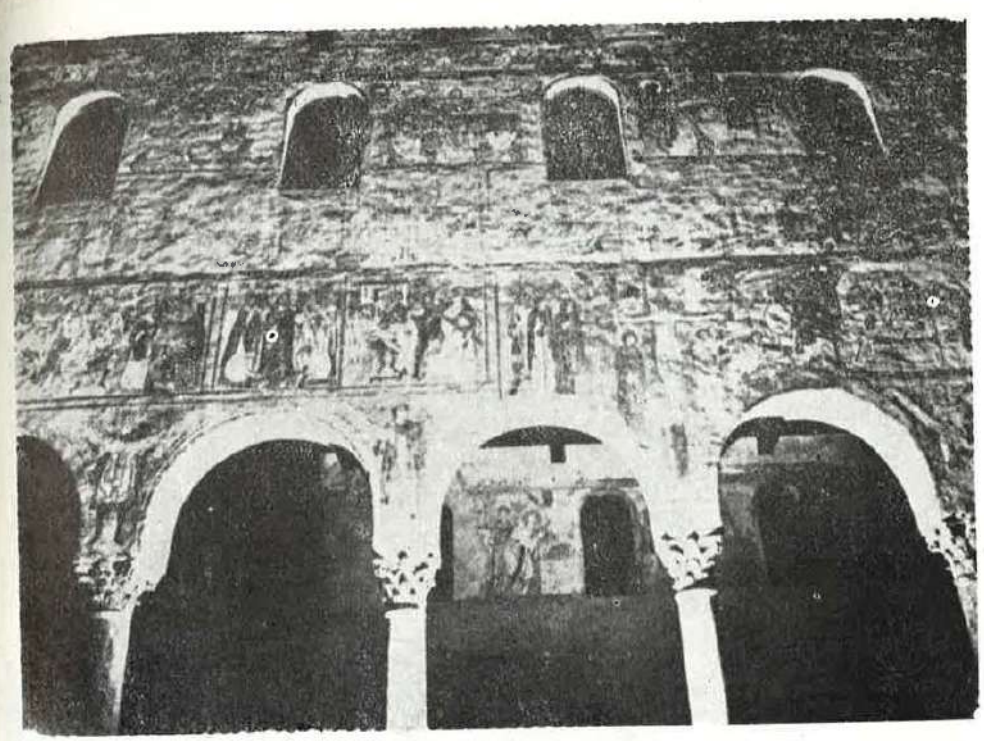
75. Asinou (Cipru), partexul (sec. XIII?). Exemplu de desen pregătitor gravat care rămîne vizibil sub pictură. (Prin amabilitatea lui David Winfield și Dumberton Oaks, Harvard University).

76. Patriarhia din Pec (R.S.F. Iugoslavia), biserica Sfinților Apostoli, *Îngerul Înălțării* (aprox. 1250). De notat linia trasată pe uscat, după executarea picturii, pentru a indica conturul părului și al peribracchionului, aparent în vederea unei auriri a acestuia și a nimbului.

77. Mănăstirea din Piva (Muntenegru, R.S.F. Iugoslavia). Capul unui înger din partea dreaptă a absidei (începutul secolului XVII). Eclerajul razant pune în evidență o lustruire locală executată pe nimbul deja pictat, cu scopul de a atrage liantul de var înainte de executarea figurii. Se regăsește exact tehnica romană (vezi il. 60—61), cu singura deosebire că aici lustruirea este anterioară pictării figurii.



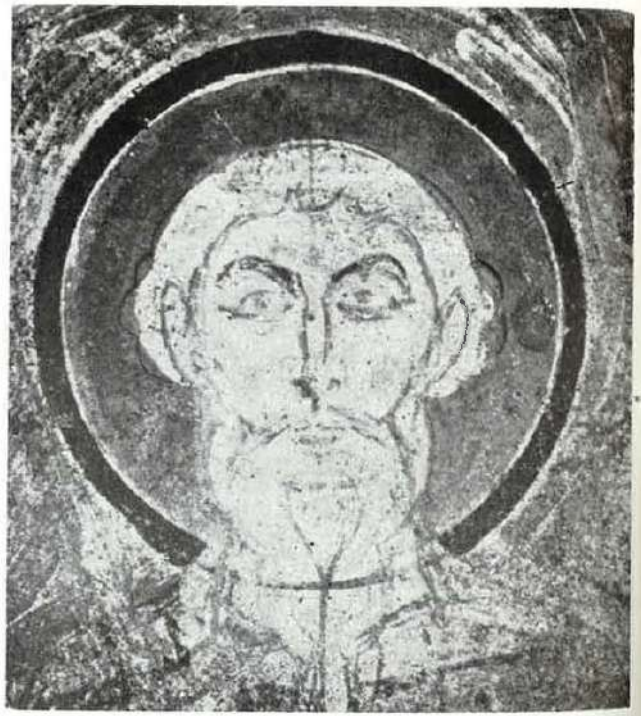
78. 1 și 2 — Voronet (R. S. România). Grup de donatori și detaliu de pe peretele de vest al naosului (sec. XVI). Eclerajul razant pune în evidență folosirea sistematică a lustruirii prealabile pentru a atrage la suprafață liantul de var, înainte de a executa figurile, după cum recomandă Dionisie din Furna. De remarcat că lustruirea nu se folosește la fondurile albastre, după toate aparențele executate primele, pe tencuiala încă foarte umedă.



79. Sant'Angelo in Formis (Italia), 1079—1087. Zidul de nord al navei fotografiat în eclerajul razant de jos în sus, punîndu-se astfel în evidență ușoarele ondulații caracteristice tencuielii medievale și îmbinările orizontale ale *pontatelor* între registre.

80. Gurk (Austria), tribuna de vest a catedralei. Detaliu din *Schimbarea la față* (pe la 1260; vezi și il. 15) arătînd îmbinarea între două *pontate* ale peretelui și aplicarea reliefurilor din stuc aurit.

81. Perschen lîngă Nabburg (Bavaria, R. F. Germania; sec. XII). Exemplu de pictură executată pe o văruială acoperind *intonaco* și de exfoliere a văruielii și a stratului pictural.



82. Mănăstirea de la Nonnberg (Salzburg, Austria). Detaliu al figurii Sf. Florian (sec. XII) cu desen pregătitor construit cu compasul, în cercuri concentrice. De notat axul general al figurii, vizibil în diferite părți, iar pe partea superioară a nasului, urma vîrfului compasului.

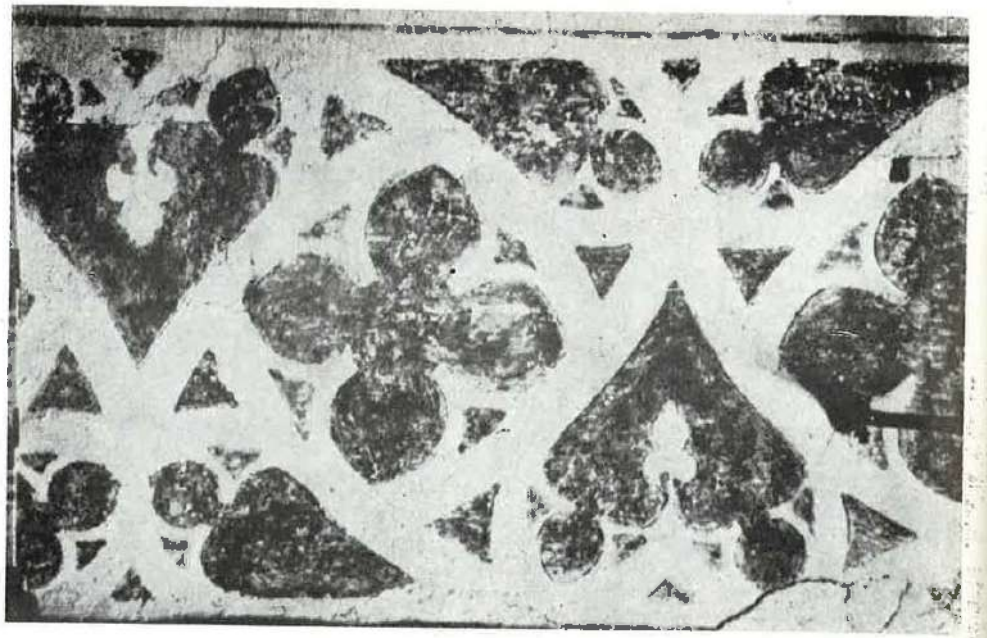
83. Lipp (Rheinland, R. F. Germania), biserica parohială catolică (sec. XIII). Detaliu prezentînd desenul pregătitor executat pe tencuiala proaspătă și foarte bine păstrat, în vreme ce culorile, aplicate cu var pe tencuiala deja prea uscată, s-au pierdut în cea mai mare parte.

84. Krems-Ştein (Austria), Göttinger Hofkapelle (sec. XIV). Desen pregătitor gravat în tencuiana uscată. Pictura, care trebuia să fie executată *a secco*, a dispărut. Cu certitudine, nimbul trebuia să fie executat în relief în stuc, în alveola adîncită pentru a-l primi.

85. Urschalling (Bavaria, R. F. Germania). Absida bisericii parohiale, decorată în stilul popular al secolului al XV-lea, cu masivă folosire a poşoarului.

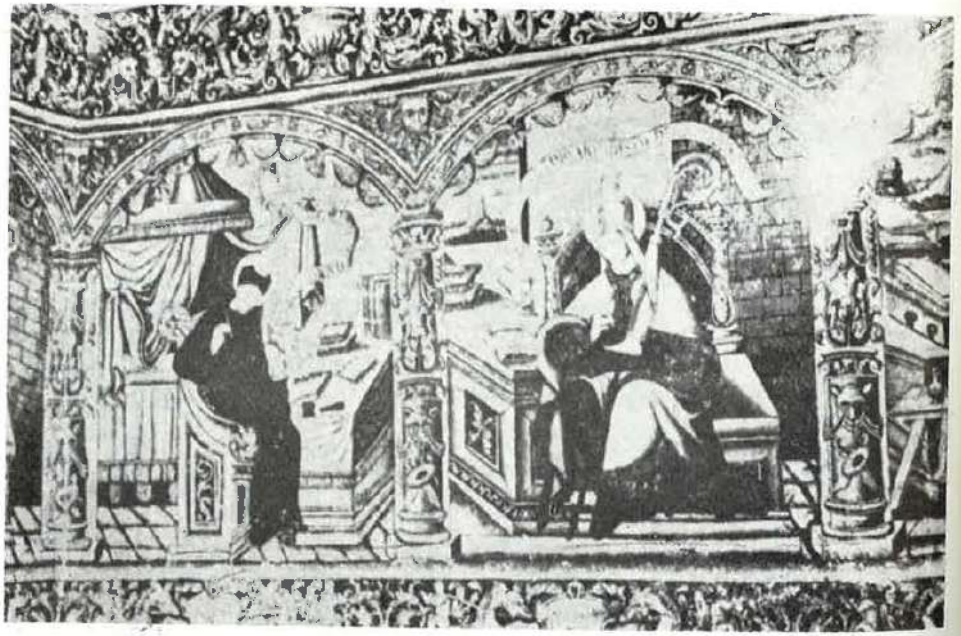
86. Detaliu din il. 85, prezentînd folosirea aceluiaşi poşoar pentru banda decorativă din partea inferioară a compoziţiei şi pentru veşmîntul cu motive cruciforme al Sf. Bartolomeu.

87. Biserica de la Hald (Jylland, Danemarca), partea de nord a corului (sec. XV). Exemplu caracteristic de „*Kalkmalerei*" nordic, pe văruială şi cu frecventa folosire a poşoarului pentru motivele de completare.



88. Biserica de la Frauenchiemsee (Bavaria, R. F. Germania). Detaliu din decorul de secol XV al balustradei din spatele altarului. Motiv decorativ gravat cu ajutorul unui poşoar.

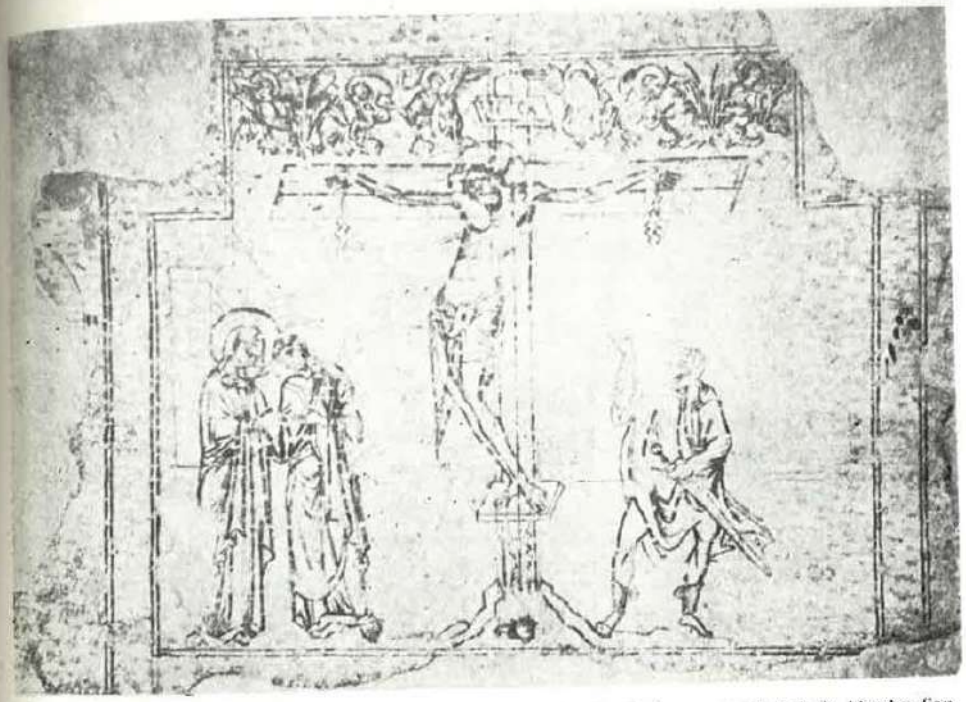
89. Acolman (Mexic). Decoraţia scării mănăstirii (sec. XVI). Urme de îmbinări de *poutale* au putut fi relevate între diferitele registre.



90. Praga (R. S. Cehoslovacă), catedrala Sf. Vit, capela Sf. Vaclav. Detaliu : cap de înger. Aplicarea pe zid a tehnicii tempera dezvoltată în pictura de panou (pe la 1365—1370).

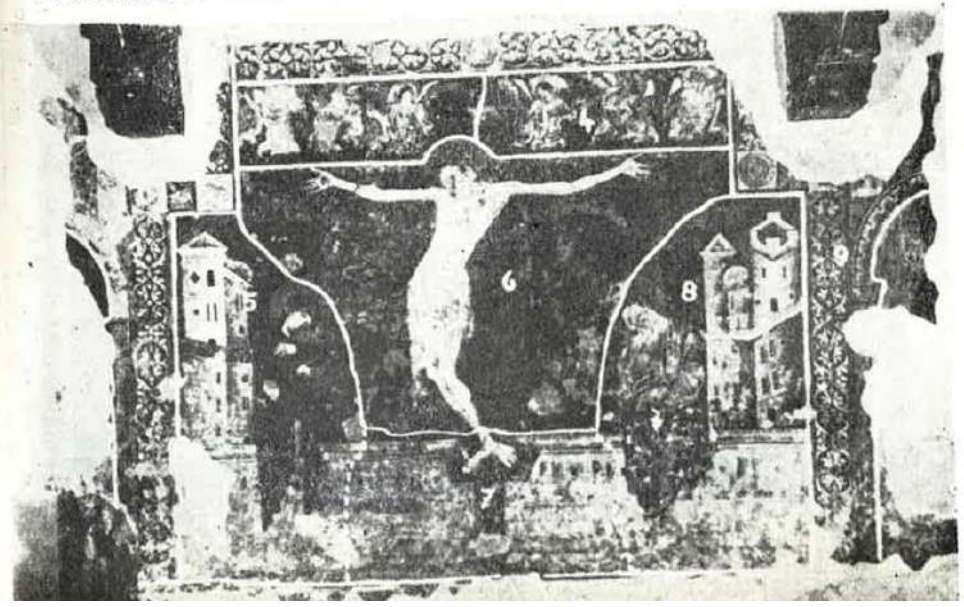
91. Karlstein (R. S. Cehoslovacă), capela Sf. Cruci ; maestrul Theodoric, *Închinarea unghiilor* (detaliu) sec. XIV. Aplicarea pe zid a tehnicilor reliefului auril dezvoltate în pictura de panou.

92. Erfurt (R. D. Germană), catedrala Sf. Cristof (sfîrșitul sec. XV). Pictură executată în ulei pe un zid pregătit cu ajutorul unui strat de alb de plumb.

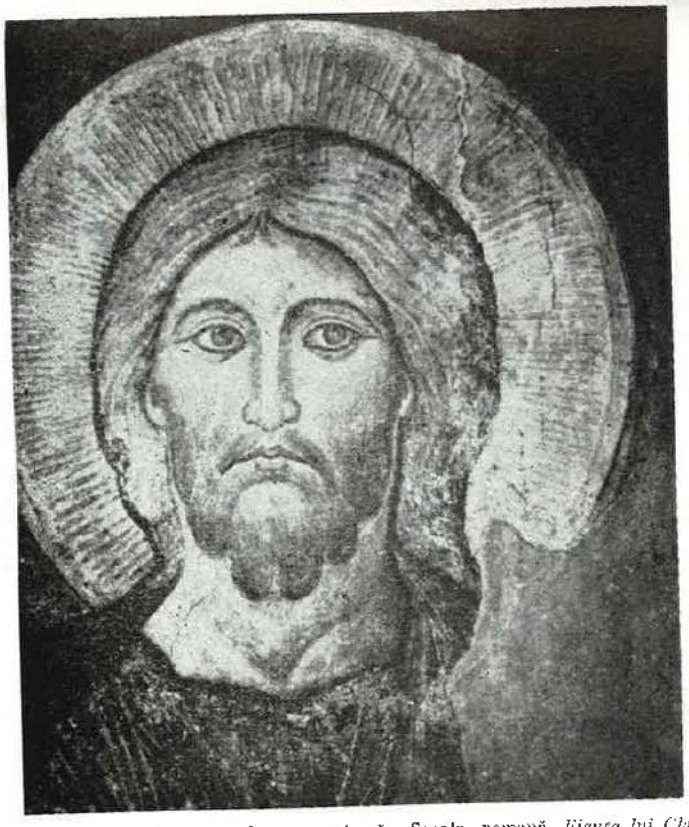


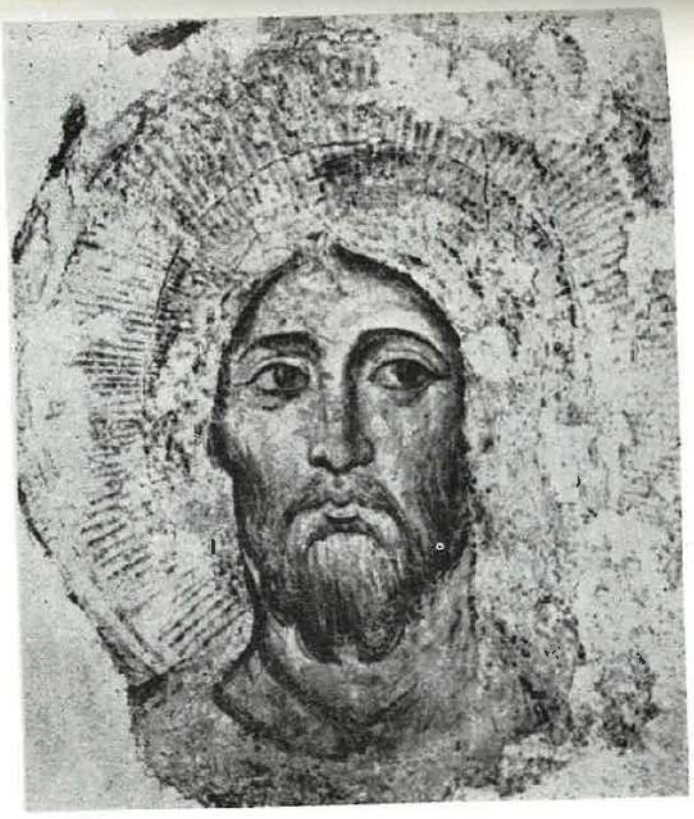
93. Pistoia (Italia), maestru de la mijlocul secolului al XIII-lea. *Răstignirea* provenind de la biserica San Domenico.

1. Sinopia.
2. Frescă, cu indicarea *giornatelor* și a ordinii lor de executare. Se sesizează aici faza de tranziție între decupajul ocazional al picturii bizantine în *giornate* aproape pătrate sau rectangulare (cf. diaconiconul de la Moraca, fig. 16) și noua diviziune — mai aderentă la formele compoziției care o determină — care va fi introdusă de Cavallini și Giotto.



94. Assisi (Italia), Bazilica superioară. *Sacrificiul lui Isaac* (a doua jumătate a secolului XIII). 1. Ansamblul scenei înainte de extragere 2. Desen pregătitor rămas pe *intonaco* (ca și cîteva urme de pictură) după extragerea prin *strappo*.





95. Assisi (Italia), Bazilica superioară. Școala romană, *Figura lui Christ* (sfîrșitul sec. XIII).
1. Înainte de extragere.
2. Desen pregătitor cu *verdaccio* rămas pe *intonaco* după *strappo*.

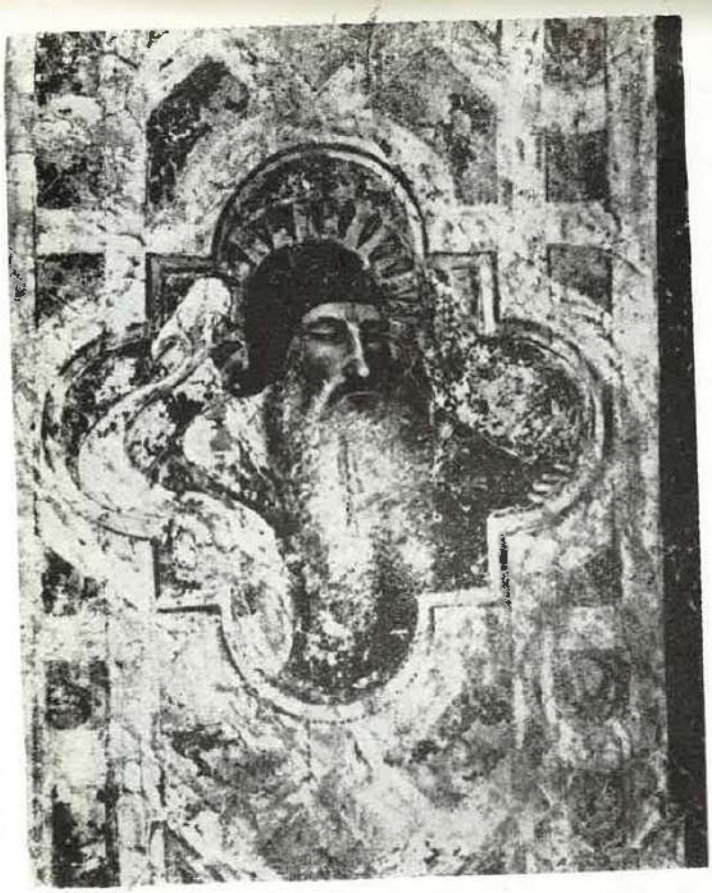
96. Assisi (Italia), Bazilica superioară. *Sărutul lui Iuda. Sinopia* executată direct pe zidul de piatră aparentă (a doua jumătate a secolului XIII)

97. Giotto, *Punerea în mormînt*, Padova (Italia), capela Scrovegni. Îmbinările între *giornate* sînt clar vizibile în partea superioară a compoziției.

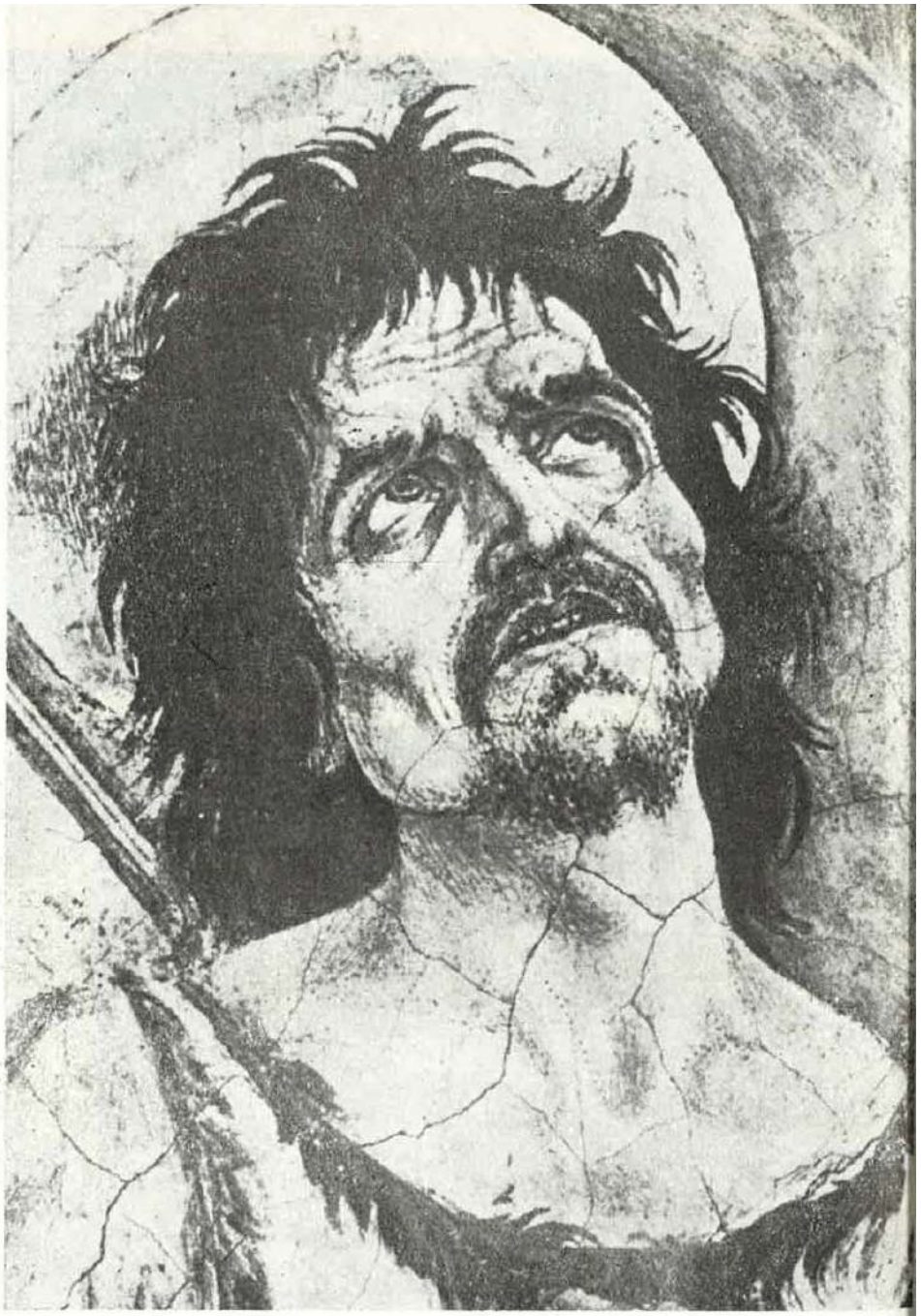
98. Pietro Lorenzetti, *Punerea în mormînt*, Assisi (Italia), Bazilica inferioară (detaliu). Căderea parțială a culorii veșmîntului Fecioarei, lăsînd să se vadă desenul pregătitor în frescă, este caracteristică formulei frecvente în *Trecento* care consta în aplicarea anumitor tonuri cu tempera, în vreme ce carnațiile și arhitecturile sînt aproape totdeauna executate în întregime în frescă.

69. Simone Martini, Capela Sfîntului Martin, Assisi (Italia). Detaliu. De notat execuţia esenţialmente grafică a modelului.

100. Assisi (Italia), Bazilica inferioară. Capela Magdalenei. Cap de înger cu aurire întinzîndu-se pe toată suprafaţa figurii, unde este executată pe uscat.

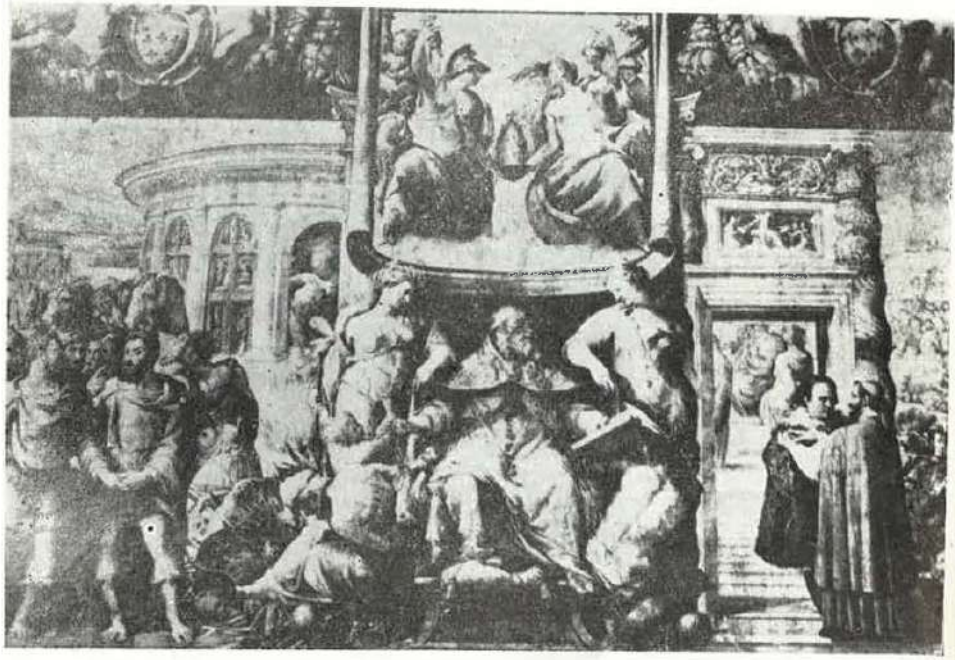


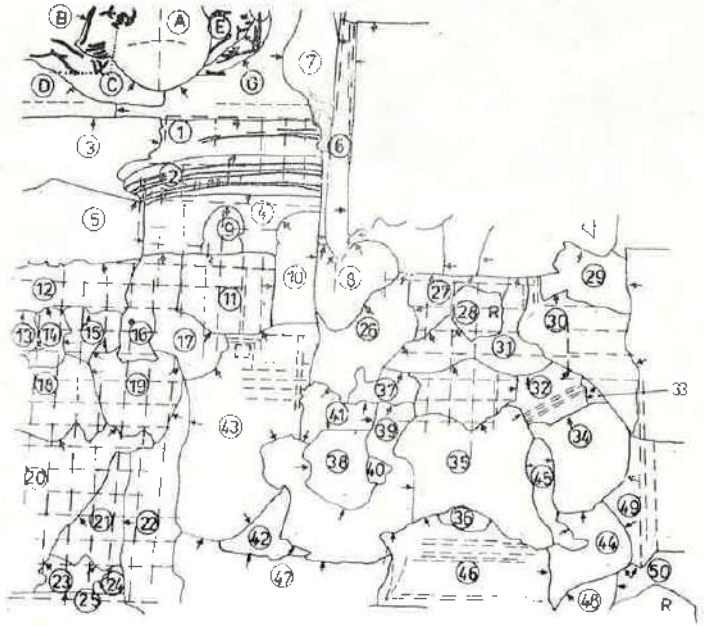
101. Folosirea poncifului pentru motivele decorative care se repetă în serie :
1. Atelierul lui Andrea Orcagna, Santa Maria Novella, Florenţa (Italia).
2. Augsburg (R. F. Germania), Fuggerhaus, sala de baie. Detaliu de grotesc, cu desen aplicat cu poncifiul (sec. XVI).



102. Folosirea penelului pentru o portiune unică, dar complexă a unei compoziții. Domenico Veneziano, *Sfintii Francisc și Sfintul Ioan Botezătorul*, Florența (Italia), Santa Croce, figura Sfîntului Ioan Botezătorul.

103. Francesco Penni. *Dumnezeu despărțind lumina de întuneric.*
1. Desen cu caroiaj pentru reportare la scară *in situ*. Refăcut după Rafael pentru executarea loggiilor (pe la 1518).
2. Pictura executată *in situ*.

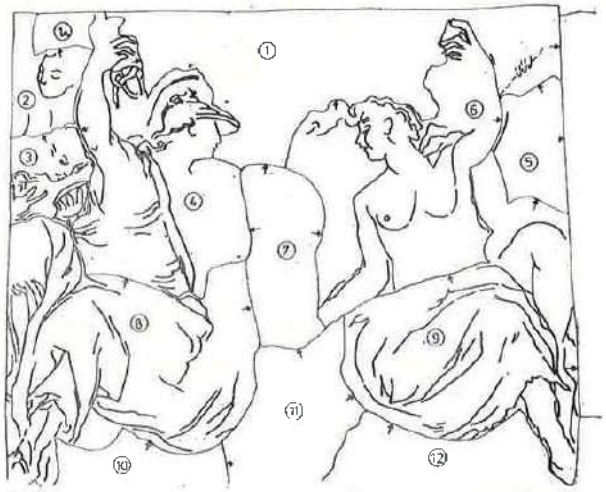


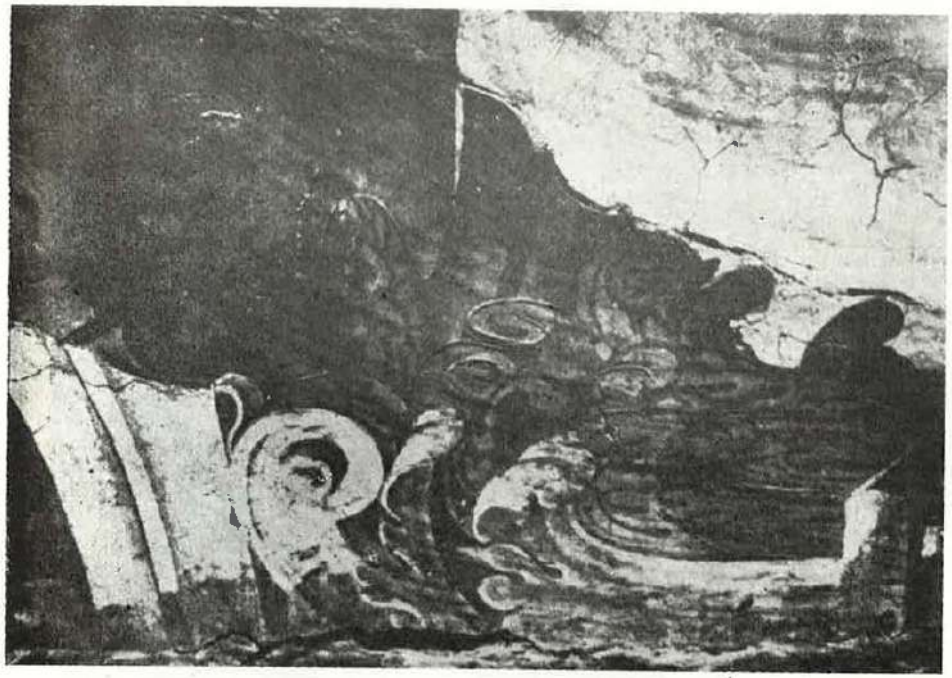


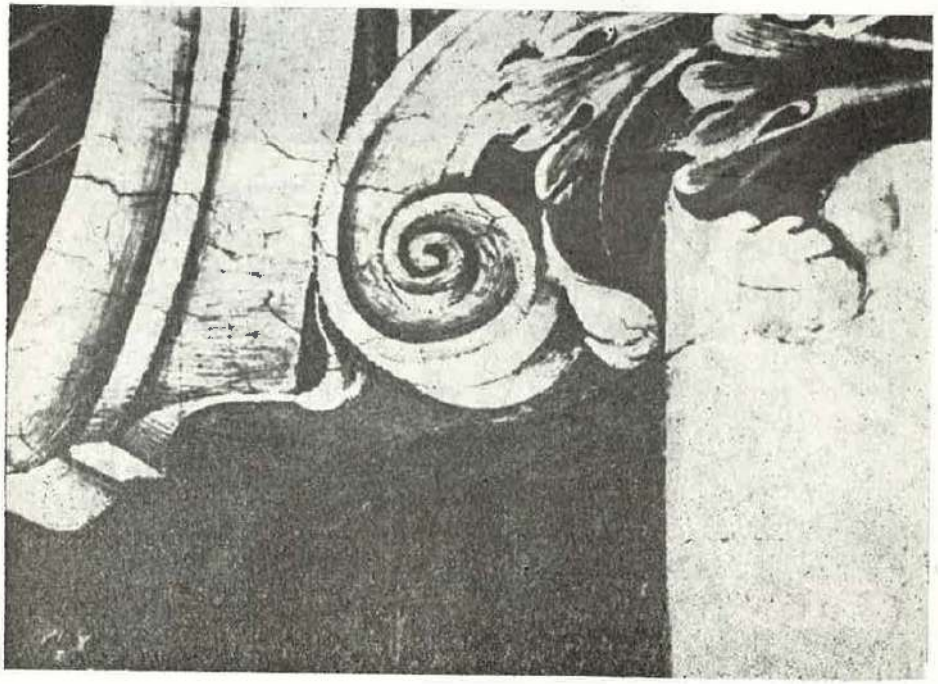
104. Exemplu de documentație pentru tehnica de executare a unei picturi murale. Francesco Salviati, Sala serbărilor farnesiene, Palazzo Farnese, Roma (Italia). Relevee executate de Roland Möller

Îmbinări de *giornate*
Succesiune (suprapunere) de *giornate*.
Cădc gravat
Desen liber gravat în tencuiala proaspătă cu un vîrf nu prea ascuțit (coada pensulei?)
Linii trasate cu mîna liberă sau cu ajutorul riglei, cu un instrument foarte ascuțit.
Poncif
1 2 etc. Ordinea probabilă de executare a *giornatelor*
Caroiaj gravat în tencuială

105. Detaliu din fig. 104, cu indicarea *giornatelor* și a calcurilor gravate.

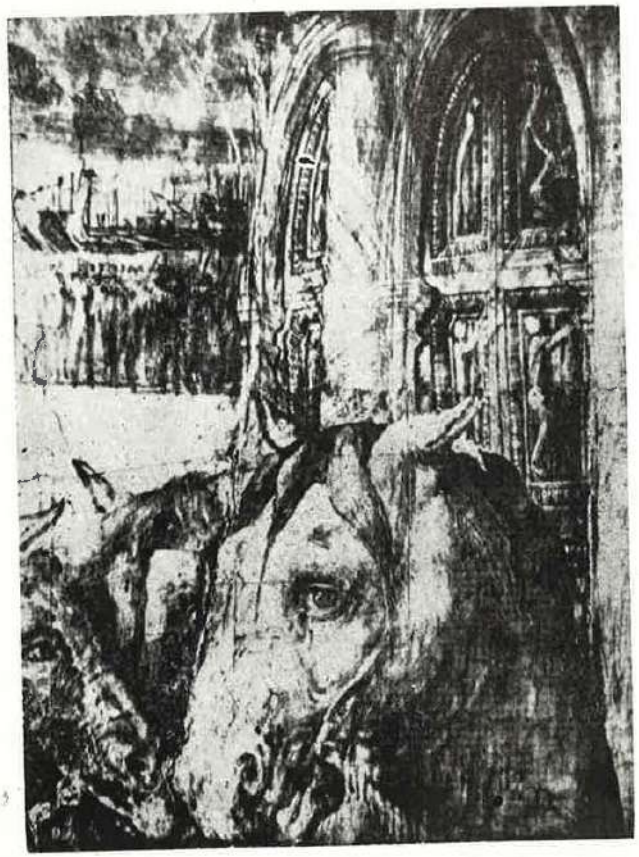






106. Francesco Salviati, Sala serbărilor farnesiene. Detaliu : capitel al cărui desen a fost aplicat cu ponciful (același ponci, probabil ulterior, a servit pentru toate capitelurile). 2. Capitel calcat cu poansonul, probabil datorită uzurii ponciflului în urma folosirilor repetate.

107. Francesco Salviati, Sala serbărilor farnesiene. Detaliu arătînd pătratele gravate în tencuială proaspătă pentru executarea directă prin mărire cu caroiaj (fotografie în lumină razantă).



108. Francesco Salviati. Sala serbărilor farnesiene. Detaliu de rensouri executate liber pe tencuiala proaspătă cu un instrument ușor ascuțit (coada pensulei ?).